

KAJIAN KOREOGRAFIS
TARI “SARPA KENAKA” dalam BEDHAYA SARPA RODRA
karya FAJAR PRASTIYANI di ISI SURAKARTA

SKRIPSI

Diajukan kepada Fakultas Bahasa dan Seni
Universitas Negeri Yogyakarta
untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan
guna Memperoleh Gelar
Sarjana Pendidikan



oleh
Rahmi Nur Hidayah
NIM 11209241054

JURUSAN PENDIDIKAN SENI TARI
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI YOGYAKARTA
2016

PERSETUJUAN

Skripsi yang berjudul kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prasetyani di ISI Surakarta ini telah disetujui oleh pembimbing untuk diujikan.



Yogyakarta, Juli 2016

Pembimbing I,

Dra. Ni Nyoman Seriati, M.Hum

NIP 19621231 198803 2 003

Yogyakarta, Juli 2016

Pembimbing II,

Dra. Herlinah, M.Hum

NIP 19601013 198703 2 002

PENGESAHAN

Skripsi yang berjudul kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta telah dipertahankan di depan dewan penguji pada tanggal 3 Agustus 2016 dan dinyatakan LULUS

DEWAN PENGUJI			
Nama	Jabatan	Tanda Tangan	Tanggal
Drs. Kuswarsantyo, M.Hum	Ketua Penguji		10/8 2016
Dra. Herlinah, M.Hum	Sekretaris Penguji		10/8 2016
Drs. Supriyadi Hasto .N., M.Sn	Penguji Utama		10/8 2016
Dra. Ni Nyoman Seriati, M.Hum	Penguji Pendamping		10/8 16

Yogyakarta, 11 Agustus 2016
Fakultas Bahasa dan Seni
Universitas Negeri Yogyakarta
Dekan,



Dr. Widyastuti Purbani, M.A.
NIP. 19610524 199001 2 001

PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini saya:

Nama : **Rahmi Nur Hidayah**

NIM : 12209241054

Jurusan : Pendidikan Seni Tari

Fakultas : Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta

menyatakan bahwa karya ilmiah ini adalah hasil pekerjaan saya sendiri. Sepanjang pengetahuan saya, karya ilmiah ini tidak berisi materi yang ditulis oleh orang lain, kecuali bagian-bagian tertentu yang saya ambil sebagai acuan dengan mengikuti tata cara dan etika penulisan karya ilmiah yang lazim.

Apabila ternyata terbukti pernyataan ini tidak benar, sepenuhnya menjadi tanggung jawab saya.

Yogyakarta, 3 Agustus 2016

Penulis,



Rahmi Nur Hidayah

NIM. 12209241054

MOTTO

Kesuksesan seseorang ditentukan dengan seberapa banyak dia berjuang.

Orang yang hebat adalah orang yang mampu bertahan dengan segala ujian.

Masalah itu pasti datang dengan solusi !!

PERSEMBAHAN

Skripsi ini kupersembahkan untuk :

1. Kedua orang tua, Bapak Rustono dan Ibu Suprihatiningsih, terimakasih untuk selama ini yang telah memberikan kasih sayang, selalu mendukung dalam setiap kegiatan, memberikan semangat, motivasi, dan senantiasa selalu mendoakan yang terbaik.
2. Kakakku Eko Sulistyono serta saudara-saudaraku, terimakasih untuk segala doa, motivasi, dan semangatnya.
3. Semua dosen jurusan pendidikan seni tari terimakasih atas segala bimbingan dan ilmu yang telah diberikan, serta selalu memberikan motivasi.
4. Teman-teman angkatan 2012 yang telah memberi warna selama empat tahun, dan banyak memberikan pengalaman.
5. Sahabat di kelas serta kerabat di luar kampus yang selalu memberikan semangat dan motivasi kepada saya.
6. Partner soulmate saya yang selalu memberikan semangat, motivasi, serta doa.

KATA PENGANTAR

Alhamdulillah, Puji Syukur penulis panjatkan kehadiran Allah SWT yang telah melimpahkan rahmat dan hidayah-Nya sehingga Tugas Akhir Skripsi ini dapat terselesaikan dengan baik. Penyusunan Tugas Akhir Skripsi dengan judul kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta untuk memenuhi persyaratan memperoleh gelar Sarjana Pendidikan Program Pendidikan Seni Tari pada Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta. Penulis menyadari jika tanpa bantuan dan dukungan berbagai pihak, Tugas Akhir Skripsi ini tidak akan terwujud.

Dalam skripsi ini penyusun tidak mungkin menyebutkan semua pihak satu per satu. Oleh karena itu, penyusun menyampaikan ucapan terima kasih kepada pihak-pihak tertentu seperti yang tercantum berikut ini.

1. Ibu Dr. Widyastuti Purbani, M.A. selaku Dekan FBS UNY yang telah memberikan kemudahan untuk menyelesaikan Tugas Akhir Skripsi ini.
2. Ibu Saryuni sebagai koreografer tari *Bedhaya Sarpa Rodra* dan Fajar Prastiyani sebagai narasumber utama yang telah memberikan kesempatan kepada peneliti.
3. Narasumber lain: Bapak Dedek Wahyudi sebagai penata iringan, mbak Tutut sebagai penata rias dan busana, dan Indriana sebagai penari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* yang telah memberikan kesempatan wawancara kepada peneliti.

4. Bapak Dr. Kuswarsantyo, M.Hum selaku Ketua Jurusan Program Pendidikan Seni Tari di FBS UNY yang memberikan dukungan sehingga skripsi ini dapat terwujud.
5. Ibu Dra. Ni Nyoman Seriati, M.Hum selaku dosen pembimbing I yang senantiasa memberikan bimbingan dan pengarahan dengan penuh kecermatan dalam penulisan skripsi ini.
6. Ibu Dra. Herlinah, M.Hum selaku dosen pembimbing II yang telah memberi pengarahan dengan penuh kecermatan dalam penulisan skripsi ini, serta bantuan yang telah diberikan.
7. Ibu Dra. Endang Sutyati, M.Hum selaku Pembimbing Akademik yang selalu memberikan dukungan, arahan dari semester pertama hingga akhir.
8. Segenap dosen Program Pendidikan Seni Tari yang telah memberikan ilmu, dorongan, arahan, dan semangat dalam penyusunan Tugas Akhir Skripsi ini.

Akhirnya penulis berharap, mudah-mudahan skripsi ini dapat memberi manfaat baik secara teoritis maupun praktis. Penulis selalu terbuka untuk menerima kritik dan saran dari pembaca demi peningkatan penelitian dan penyusunan yang lain.

Yogyakarta, Agustus 2016

Penulis,

Rahmi Nur Hidayah
NIM. 12209241054

DAFTAR ISI

	Halaman
HALAMAN JUDUL.....	i
HALAMAN PERSETUJUAN.....	ii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iii
HALAMAN PERNYATAAN.....	iv
HALAMAN MOTTO.....	v
HALAMAN PERSEMBAHAN.....	vi
KATA PENGANTAR.....	vii
DAFTAR ISI.....	ix
DAFTAR LAMPIRAN.....	xiii
DAFTAR GAMBAR.....	xiv
ABSTRAK.....	xviii

BAB I.PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah	1
B. Fokus Masalah	5
C. Rumusan Masalah	5
D. Tujuan Penelitian.....	6
E. Manfaat	5

BAB II.KAJIAN TEORI

A. Deskripsi Teori	7
1. Koreografi dan Teori Tafsir	7
2. Bentuk Penyajian	10
a. Gerak Tari.....	11
b. Desain Lantai.....	12
c. Irian Tari.....	12
d. Tata Rias dan Busana.....	13
e. Tempat Pertunjukan.....	14
f. Property.....	15
.	
B. Penelitian Relevan	15

BAB III.METODE PENELITIAN

A. Pendekatan Penelitian	17
B. Objek Penelitian	18
C. Subjek Penelitian	18
D. Setting Penelitian	18
E. Tehnik Pengumpulan Data.....	18
1. Observasi.....	18
2. Wawancara	18
3. Dokumentasi	18

F. Teknik Analisis Data	20
1. Merduksi Data	20
2. Menyajikan Data	20
3. Penarikan Kesimpulan	21

BAB IV.HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

A. Hasil Penelitian.....	22
1. Latar Belakang tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	22
2. Jumlah Penari tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	26
3. Teknik Gerak tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	26
4. Bentuk Sajian tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	30
5. Elemen-Element Koreografi.....	37
a. Gerak	38
b. Musik Tari	46
c. Rias	49
d. Busana	52
e. Desain Lantai	58
B. Pembahasan.....	62

BAB V. PENUTUP

A. Kesimpulan	67
B. Saran	69
DAFTAR PUSTAKA	70
LAMPIRAN	72

DAFTAR LAMPIRAN

	Halaman
Lampiran 1 : Glosarium	73
Lampiran 2 : Pedoman Observasi	75
Lampiran 3 : Pedoman Wawancara	76
Lampiran 4 : Pedoman Dokumentasi	78
Lampiran Dokumentasi.....	80
Lampiran Notasi Musik Tari	84
Lampiran Surat Pernyataan	99
Lampiran Surat Izin Penelitian	106

DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 1 : Garap penokohan <i>Sarpa Kenaka</i> pada adegan pertama	32
Gambar 2 : Adegan keterpurukan <i>Sarpa Kenaka</i>	33
Gambar 3 : Adegan <i>Sarpa Kenaka</i> lepas dan menyatu lagi.....	33
Gambar 4 : Saat posisi <i>lumaksana</i>	34
Gambar 5 : Adegan <i>sembahan</i>	34
Gambar 6 : Adegan saat penggambaran <i>reseksi</i>	35
Gambar 7: Kedatangan pemain biola	36
Gambar 8 : Kegagalan <i>Sarpa Kenaka</i> menggapai asanya.....	37
Gambar 9 : Bentuk gerak jari tangan	39
Gambar 10 : Bentuk gerak tangan volume besar	39
Gambar 11 : Bentuk gerak <i>mayuk</i>	40
Gambar 12 : Bentuk gerak <i>sindhet</i>	40
Gambar 13: Motif gerak <i>menthang</i> dan kaki saat <i>lumaksana</i>	41
Gambar 14 : Bentuk kaki diangkat setinggi betis	42
Gambar 15 : Bentuk gerak <i>sembahan</i>	42
Gambar 16 : Bentuk gerak <i>ukel</i> dengan badan merunduk	43
Gambar 17 : Gerak <i>seblak</i> dengan motif <i>ngayang</i>	43

Gambar 18 : Motif gerak <i>ngayang</i>	44
Gambar 19 : Motif gerak <i>kembang pepe</i>	44
Gambar 20 : Motif gerak <i>pendhapan</i>	45
Gambar 21 : <i>Onclang</i>	45
Gambar 22: Rias Fantasi <i>Sarpa Kenaka</i>	51
Gambar 23: Model rambut tampak belakang	52
Gambar 24: <i>Jegul</i>	52
Gambar 25: <i>Cemara</i>	52
Gambar 26: Kain <i>Shantung</i>	53
Gambar 27: <i>Kemben</i>	54
Gambar 28: Bokongan dengan motif jarik <i>parang</i>	54
Gambar 29: Sampur jenis <i>kembang suruh</i>	54
Gambar 30: <i>Slepe</i>	55
Gambar 31: <i>Thothok</i>	55
Gambar 32: <i>Centhung</i>	56
Gambar 33: <i>Grodha</i>	56
Gambar 34: Gelang	56

Gambar 35: <i>Anting-anting</i>	57
Gambar 36: <i>Klat bahu</i>	57
Gambar 37: Assesoris rambut	57
Gambar 38: <i>Cundhuk mentul</i>	57
Gambar 39: Pola lantai <i>selang-seling</i>	59
Gambar 40: Pola lantai <i>montor mabur</i>	59
Gambar 41: Pola lantai <i>telu papat</i>	59
Gambar 42: Pola lantai <i>telu siji telu</i>	59
Gambar 43: Pola lantai <i>mata panah</i>	60
Gambar 44: Pola lantai <i>jejer wayang</i>	60
Gambar 45: Pola lantai <i>ngempel</i>	60
Gambar 46: Pola lantai <i>ngempel</i> lain	60
Gambar 47: Pola lantai <i>diagonal</i>	61
Gambar 48: Pola lantai <i>pose</i>	61
Gambar 49: Pola lantai penggambaran <i>rekresi Sarpa Kenaka</i>	61
Gambar 50: Pola lantai <i>diagonal</i> saat pemain biola masuk	61
Gambar 51: Penari <i>jejer wayang</i> dan pemain biola dibelakang	62

Gambar 52: Pola lantai <i>broken</i> saat menuju klimaks	62
Gambar 53: Pola lantai <i>ending</i>	62
Gambar 54: Kampus ISI Surakarta	81
Gambar 55: Foto Ibu Saryuni Padminingsih	81
Gambar 56: Foto Fajar Prastiyani	81
Gambar 57: Penata Rias dan Busana	82
Gambar 58: Penata Irian	82
Gambar 59: Penari	83
Gambar 60: Busana tampak depan	83
Gambar 61: Busana tampak belakang	83

KAJIAN KOREOGRAFIS
TARI “SARPA KENAKA” dalam BEDHAYA SARPA RODRA
karya FAJAR PRASTIYANI di ISI SURAKARTA

Oleh
Rahmi Nur Hidayah
NIM 12209241054

ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta dari segi konsep, aspek gerak, rias busana, iringan, tempat pertunjukan. Deskripsi dilakukan dengan mengamati latar belakang tari, bentuk penyajian, dan elemen-elemen koreografinya.

Penelitian ini menggunakan pendekatan deskriptif kualitatif, yang dilaksanakan pada bulan Mei sampai dengan bulan Juli 2016. Objek penelitian ini adalah tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*. Sedangkan subjek penelitiannya adalah Fajar Prastiyani sebagai penata tari dan pihak yang terkait dalam karya tari tersebut, serta dokumentasi berupa video, foto, buku catatan dan referensi tentang tari *Sarpa Rodra*. Pengumpulan data dilakukan melalui metode observasi, wawancara, dan studi dokumentasi. Analisis data dilakukan secara deskriptif kualitatif yaitu mereduksi data, pemaparan data, dan penyimpulan. Keabsahan data menggunakan teknik triangulasi metode yang meliputi hasil wawancara dan dokumentasi.

Hasil penelitian ini mencakup tentang: 1) Latar belakang tari yaitu penafsiran ulang dari karya *Bedhaya Sarpa Rodra* yang menghadirkan ragam gerak baru terinspirasi dari *Sarpa Kenaka*, kecenderungan gerak meliuk-liuk, dan bergetar. 2) Jumlah penari yaitu tujuh karena menggunakan konsep *bedhayan*. 3) Teknik gerak tari berdasarkan unsur *hastasawanda*. 4) Bentuk Sajian yaitu meliputi struktur adegan atau plot adegan. 5) Elemen-elemen koreografi tari yang meliputi gerak, musik tari, rias, busana, dan desain lantai.

Kata kunci : Koreografi, Bentuk Sajian, Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Surakarta terkenal dengan kebudayaan yang berpusat di Keraton Kasunanan Surakarta. Salah satu bentuk kebudayaan di keraton yang dikenal masyarakat adalah tari klasik. Tari ini masih taat pada aturan atau kaidah dan norma-norma yang baku dan hidup secara turun-temurun di lingkungan istana raja atau keraton dan bangsawan (Abdurachman, 1979:36-37). Adapun kaidah dalam tari klasik Surakarta disebut *Hastasawanda* yaitu *pacak, pancat, luwes, irama, gendhing, lulut, ulat*, dan *wiled*. *Hastasawanda* digunakan sebagai tolak ukur kualitas kepenarian dalam tari gaya Surakarta.

Tari klasik mempunyai karakteristik yang menghubungkan dua aspek penting yaitu, yang pertama: watak lemah lembut dan pemurah raja yang ditujukan bagi rakyatnya, dan kedua watak ganas dan menakutkan yang ditujukan terhadap musuh-musuh kerajaan (Worsley, 1972:37-50). Tari klasik yang memiliki karakteristik lembut adalah tari putri karena mempunyai watak anggun dan lemah gemulai, sedangkan karakteristik tegas adalah tari putra.

Dapat diindikasikan bahwa bentuk dan pola gerak serta konsep pengembangan tari klasik di dalam keraton, banyak dipengaruhi simbol-simbol yang tidak lepas dari nilai-nilai kehidupan pada saat itu (Nanik, 2007:42-43). Simbol yang terdapat dalam gerak tari memiliki makna yang dihubungkan dengan kehidupan manusia atau alam.

Jenis tari klasik putri yang berkembang di keraton Surakarta adalah tari *Bedhaya* dan *Srimpi*. Istilah *bedhaya* identik dengan nama sebuah *genre* tari putri di istana yang diperkirakan sudah dikenal sejak masa kerajaan Majapahit sekitar tahun 1293-1528 (Suharti, 2015:98). Tari *Bedhaya* umumnya dipandang sebagai tarian paling keramat, paling kuno, dan paling kompleks di antara tari klasik putri karena dipercaya sebagai karya tari ciptaan Sultan Agung dengan Ratu Kanjeng Kidul. Isi tarian tersebut merupakan ekspresi pertemuan Sultan Agung dan Ratu Kanjeng Kidul. Tari klasik putri ini hanya dipergelarkan pada peristiwa penting seperti penobatan raja baru, perjamuan untuk raja, pembesar tinggi asing, dan perkawinan kerajaan yang memerlukan upacara besar (Clara, 1991:46).

Tari *Bedhaya* merupakan suatu bentuk tari putri kelompok yang dilakukan oleh sembilan orang penari dengan menggunakan tata busana dan rias wajah serta tata rambut yang sama. Jumlah sembilan penari melambangkan *babahan hawa sanga*, yaitu sembilan lubang yang terdapat dalam badan jasmani manusia yang normal (Sumandiyo, 2012:67). Masing-masing penari membawakan peran dengan nama yang berbeda-beda, masing-masing peran merupakan simbol gambaran manusia yaitu : *Batak* (mewujudkan jiwa dan pemikiran), *Endhel Ajeg* (mewujudkan nafsu atau keinginan hati), *Gulu* (melambangkan leher), *Dhadha* (melambangkan dada), *Endhel Weton* (melambangkan kaki kanan) , *Apit Meneng* (melambangkan kaki kiri), *Apit Wingking* (melambangkan lengan kiri), *Apit Ngajeng* (melambangkan lengan kanan), *Boncit* (mewujudkan organ seks) (Dewantara, 1967:227).

. Koentjaraningrat (1984:302) mengatakan bahwa tari putri Jawa penuh dengan sopan santun, bergerak lemah gemulai, bertingkah laku halus, dan berperilaku pemalu dan terkendali. Gerak yang terkesan halus dan pelan dilakukan penari dengan penjiwaan yang sesuai dengan situasi dan peristiwa tari.

Pada awalnya tari *bedhaya* tidak boleh ditarikan di luar istana karena merupakan sebuah pusaka raja. Jumlah sembilan penari yang dianggap simbolis merupakan salah satu alasan tidak diperbolehkan ditarikan di luar istana, karena dengan sembilan penari hendaknya hanya khusus *bedhaya* keraton saja. Jika ingin membuat tari *bedhaya* jumlahnya tujuh orang penari saja tidak boleh menyamai yang ada di keraton (Suharti, 2015:41). Sedangkan tarian yang berada di luar keraton disebut *bedhayan* yang memiliki konsep *bedhaya* dengan jumlah tujuh orang penari.

Sekitar tahun 1980 terlepas dari pijakan istana atau keraton, penggarapan tari *bedhaya* di luar istana semakin berkembang dengan tafsir-tafsir baru tentang tari *bedhaya*. Salah satu pelopornya adalah ISI (Institut Seni Indonesia) Surakarta sebagai salah satu lembaga seni di Surakarta yang menciptakan atau menyusun karya tari model *bedhaya* dengan tafsir dan interpretasi baru. Interpretasi merupakan pemikiran manusia yang sangat mendasar, secara umum interpretasi masih dilihat sebagai eksperimentasi dalam pembedahan konsep (Richard, 1969: 8-9).

Salah satu karya yang merupakan model garap *bedhaya* adalah karya tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* yang diciptakan oleh Fajar Prastiyani sebagai pencipta tari yang mencoba bereksperimen seluas-luasnya untuk mewujudkan sajian tari *bedhaya* yang berbeda dan menginterpretasikan sosok *Sarpa Kenaka* ke dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan tarian garapan yang terinspirasi oleh *Sarpa Kenaka* yang diambil dari cerita pewayangan. *Sarpa Kenaka* adalah sosok wanita raksasa berwujud ular, yang mempunyai nafsu birahi tinggi, dan ingin mendapatkan semua laki-laki. Nama *Sarpa Rodra* merupakan istilah lain dari *Sarpa Kenaka*, dalam istilah Jawa *Sarpa* yaitu ular dan *Rodra* yaitu berlebihan atau meluap-luap, kata untuk menggambarkan sifat *Sarpa Kenaka* yang penuh birahi.

Tafsiran tokoh *Sarpa Kenaka* ini diwujudkan dalam sosok ular sebagai pijakan eksplorasi gerak-gerakannya. Penyusunan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan wujud keberanian karya tari model *bedhaya* yang menghadirkan kebaruan gerak sehingga memiliki bentuk sajian yang berbeda dari tari *bedhaya* pada umumnya. Gerak-gerak eksperimen yang dituangkan dalam koreografi “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan penggubahan dari gerak tradisi yang sudah ada. Dilihat dari bentuk penyajiannya, ragam gerak “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* tidak sama dengan ragam gerak tari tradisi putri, adanya pengembangan ragam gerak, adanya pengkarakteran tokoh, adanya unsur rias dan busana yang telah dimodifikasi, adanya syair lagu bahasa Indonesia dan bahasa Jawa, serta masuknya alat musik diatonis yaitu biola.

Berdasarkan uraian tersebut diatas peneliti tertarik mengkaji elemen-elemen komposisi baru meliputi gerak, musik tari, desain lantai, rias dan busana dengan judul *Kajian Koreografis tari “Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta.

B. Fokus Masalah

Penelitian ini di fokuskan pada kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta.

C. Rumusan Masalah

Berdasarkan fokus masalah tersebut di atas maka dapat dirumuskan: bagaimana kajian koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta ?

D. Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta dari segi konsep, aspek gerak, rias busana, iringan, tempat pertunjukan.

E. Manfaat

Penelitian ini memiliki manfaat yaitu :

1. Manfaat Teoritis

- a. Penelitian ini dapat digunakan sebagai acuan referensi untuk penelitian lebih lanjut mengenai kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

- b. Penelitian ini dapat menambah pengetahuan dan wawasan tentang kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

2. Manfaat Praktis

- a. Bagi peneliti dapat menambah pengetahuan tentang kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.
- b. Bagi mahasiswa seni tari dapat memberikan informasi yang positif dan juga sebagai apresiasi.
- c. Bagi seniman tari, hasil penelitian dapat menambah wawasan dan pengetahuan tentang penciptaan karya baru atau inovatif sehingga diharapkan dapat melestarikan dan menciptakan karya-karya baru.
- d. Bagi Lembaga Institut Seni Indonesia dan Dinas Kebudayaan, hasil penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat sebagai tambahan perbendaharaan tentang kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*, guna melestarikan kekayaan budaya Indonesia.

BAB II KAJIAN TEORI

A. Deskripsi Teoritik

1. Koreografi dan Teori Tafsir

Soedarsono (1976:13) menjelaskan bahwa koreografi merupakan catatan tentang tari. Dalam perkembangan selanjutnya masalah koreografi ternyata tidak hanya digunakan untuk menyebut tentang catatan tari saja, lebih dari itu koreografi berisi tentang teori-teori yang memberikan petunjuk teknis cara menyusun maupun menata tari.

Murgiyanto (1992: 12) koreografi adalah proses pemilihan dan pengaturan gerakan-gerakan menjadi sebuah tarian dan di dalamnya terdapat laku kreatif. Koreografi yang berupa garapan tari merupakan karya seni yang dapat memberikan nilai estetis yang menghadirkan sebuah ciri khusus dalam bentuk karya, maka dari itu bila berbicara mengenai koreografi tidak akan lepas dari permasalahan yang menyangkut bentuk atau estetik gerak sebagai ciri khas dalam wujud sebuah tarian.

Koreografi sebagai pengertian konsep adalah proses perencanaan penyelesaian, sampai kepada pembentukan gerak tari dengan maksud dan tujuan tertentu (Sumandiyo, 2014: 1). Koreografi dapat dipelajari karena merupakan suatu teori yang memberi petunjuk dalam mencipta atau menggarap tari. Konsep koreografi atau ide mencipta tari dapat muncul berdasarkan suatu penafsiran dari koreografer yang bersifat simbolik. Suatu penafsiran dapat diungkapkan lewat simbol atau lambang (Hartoko, 1984:

14). Karya seni tari yang gerak tariannya merupakan simbol atau pertanda yang mempunyai arti tertentu disebut *allegori* (Djelantik, 1999: 18).

Penciptaan dari simbol-simbol karya seni tidak jauh dari meniru. Menurut Hartoko (1984: 32) menjelaskan bahwa teori *mimesis* atau meniru merupakan suatu sifat yang tertanam. Dalam penggarapan tari menjadi kepuasan tersendiri apabila sebuah karya yang meniru alam tampak nyata dengan kenyataan. Penjelasan tersebut dapat menjadi tafsiran atau interpretasi koreografer untuk menciptakan tarian dengan konsep meniru alam.

Proses koreografi merupakan langkah pertama dalam pembentukan gerakan, sebelum disusun menjadi sebuah rangkaian tari. Ada dua macam bentuk koreografi yaitu koreografi tunggal dan koreografi kelompok. Perbedaan dari dua bentuk koreografi tersebut adalah koreografi tunggal yaitu bebas dalam ketentuan langkah, sedangkan dalam koreografi kelompok harus mementingkan penari sebagai salah satu subjek dalam tari (Rimasari 2010:21).

Koreografi juga tidak akan lepas dari permasalahan yang menyangkut elemen-elemen komposisi tari, menyusun tarian dengan memperhatikan elemen-elemen komposisi tari dapat mewujudkan ciri khas sebuah tarian. Dalam elemen komposisi tari terdapat pemahaman *movement* yang artinya gerak yang sudah distilir atau sudah mengalami perubahan bentuk baik gerak murni yang tidak mengandung makna tertentu, maupun makna yang mempunyai arti tertentu (Sumandiyo, 2012: 12).

Menurut Lathief (1986: 60) komposisi pentas adalah penyusunan yang berarti dan artistik atas bahan-bahan perlengkapan pentas. Perlengkapan yang dimaksud adalah perlengkapan kasat mata yang statis misalnya aktor-aktor atau penari dan perlengkapan yang tak bergerak yakni dekorasi, *property*, dan lain-lain. Menjadi kewajiban koreografer atau sutradara untuk mengatur dan menyusun komposisi pentas atau area pentas sesuai kebutuhan pementasan agar nampak bagi penonton dimana suasana mewujudkan sesuatu komposisi dan khayalan yang hidup atau artistik.

Menurut Jazuli (1994: 43) mengembangkan gerakan tari merupakan salah satu syarat untuk berekspresi dalam suatu pementasan dan latihan tari. Penata tari berkewajiban untuk mengembangkan gerak tari yang telah disusunnya agar tidak kelihatan monoton.

Mengembangkan sebuah karya tari juga memperhatikan daya tarik orang yang menikmati suatu karya seni. Melalui perubahan-perubahan baru atau melalui penonjolan dapat menarik perhatian penikmat seni. Penonjolan dapat dicapai dengan mengeraskan suara tertentu melalui perubahan ritme, perubahan kecepatan gerak, memakai warna cerah dan mencolok. Hal tersebut akan membuat kejutan yang akan menarik perhatian (Djelantik, 1999:44). Bakat yang dimiliki seseorang seniman menentukan kemampuannya untuk membuat kejutan itu tanpa merusak keutuhan karya.

Dalam karya tari berlangsung melalui pemahaman mengenai seni tari yang mempunyai konsep tradisi yang disebut *hastasawanda* yaitu pedoman dalam tari Jawa khususnya Surakarta. *Hastasawanda* memiliki 8 unsur yang

harus diperhatikan, yaitu: *pacak, pancat, lulut, luwes, ulat, wiled, irama, dan gendhing* (Sumandiyo, 1999: 36).

Tehnik juga perlu diperhatikan ketika memahami konsep kontinuitas gerak yang harus dinamis. Gerak yang kontinyu yaitu gerak yang tidak berisi elemen-elemen statis atau monoton (Sumandiyo, 1999: 52).

2. Bentuk Penyajian

Bentuk tari adalah kesatuan unsur organik dalam komposisi secara struktural. Jika tari untuk mengekspresikan pengalaman emosional dengan simbol-simbol gerakan nyata, maka bentuk gerakannya harus mencerminkan isi aktivitas pengalaman jiwa (Tasman, 2008:52). Bentuk tari tidak selalu indah, dan tidak selalu mempunyai makna, melainkan abstrak atau tidak jelas. Suatu tarian mempunyai bentuk gerak yang dapat diekspresikan melalui gerakan.

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (2005:979), penyajian mempunyai arti 1) cara, proses, perbuatan menyajikan, 2) pengaturan penampilan (tentang pertunjukan dan sebagainya). Bentuk penyajian tari adalah proses menyajikan sebuah pertunjukan atau pagelaran tari dari awal sampai akhir yang selaras dengan unsur-unsur pendukungnya. Penyajian pertunjukan atau pagelaran tari yang baik merupakan suatu rangkaian yang harus melalui tahap demi tahap untuk mencapai titik sasarannya, yaitu pagelaran atau pementasan.

Suatu penyajian tari biasanya meliputi sajian, gerak, iringan, tata rias dan busana, tempat pertunjukan dan properti. Istilah dalam penyajian

masyarakat sering didefinisikan cara penyajian, proses, pengaturan, dan penampilan suatu pementasan. Bentuk penyajian adalah wujud keseluruhan dari suatu penampilan yang didalamnya terdapat aspek-aspek atau elemen-elemen pokok yang di tata atau di atur sedemikian rupa sehingga memiliki fungsi yang saling mendukung dalam sebuah pertunjukan tari (Suharto, 1984:35). Sementara (Soedarsono, 1978:23) menjelaskan bahwa bentuk penyajian dalam tari mempunyai pengertian cara penyajian atau cara menghadirkan suatu tari secara menyeluruh meliputi unsur-unsur atau elemen pokok dan pendukung tari. Adapun elemen-elemen tersebut terdiri dari gerak tari, desain lantai, tata rias dan busana, tempat pertunjukan dan musik iringan tari.

a. Gerak Tari

Sebagai penata tari atau seorang penari jika ingin dikatakan baik dalam memperlihatkan gerak tarinya. Maka harus mempunyai konsep tradisi yang disebut *hastasawanda* yaitu pedoman dalam tari Jawa khususnya Surakarta. *Hastasawanda* memiliki 8 unsur yang harus diperhatikan, yaitu: *pacak, pancat, lulut, luwes, ulat, wiled, irama, dan gendhing* (Sumandiyo, 1999: 36).

Gerak merupakan substansi dasar tari, tetapi tidak semua gerak adalah tari. Secara garis besar, menurut geraknya ada dua jenis gerak dalam tari yaitu gerak murni dan gerak maknawi. Gerak murni adalah gerak yang digarap sekedar untuk mendapatkan bentuk artistik dan tidak dimaksudkan untuk menggambarkan sesuatu. Gerak maknawi adalah gerak yang

mengandung arti yang jelas dan sudah mengalami stilirisasi atau distorsi (Soedarsono, 1978: 26).

Salah satu dari unsur gerak itu mengandung keindahan (dari pandangan visual). Gerak yang bisa disebut gerak tari hanyalah gerak-gerak yang menyatu dengan tubuh manusia yang diolah sedemikian rupa, sehingga menjadi suatu gerakan yang indah (Soedarsono, 1978: 26).

Ruslana (1986: 11) menyatakan bahwa gerak di dalam seni tari merupakan gerak-gerak yang telah mendapat pengolahan tertentu berdasarkan khayalan, persepsi, interpretasi, atau gerak-gerak yang merupakan hasil dari perpaduan pengalaman estetis dan intelektualitasnya.

b. Desain lantai

Soedarsono (1986: 19), menjelaskan bahwa desain lantai adalah pola yang dilintasi oleh gerak-gerak dari komposisi di atas lantai dari ruang tari. Pola yang dapat membentuk suatu kesatuan yang dikemas menjadi desain lantai. Secara garis besar ada dua macam desain garis dasar pada lantai yaitu, garis lurus dan garis lengkung dan garis lurus (Soedarsono, 1978: 42). Desain lantai adalah ruang tari, daerah yang paling kuat dalam ruang tari adalah *dead center*.

c. Iringan tari

Dalam tari, iringan memegang peranan penting, bukan hanya sekedar iringan tetapi juga sebagai *partner* tari yang tak terpisahkan (Soedarsono, 1978:26). Pada dasarnya iringan tari digunakan untuk memperkuat gerak dan suasana dalam adegan. Fungsi iringan juga sebagai musik yang membungkus gerakan dan sebagai ilustrasi.

d. Tata Rias dan Busana

Tata rias yaitu suatu seni menggunakan bahan kosmetik untuk mewujudkan peranan (Harymawan, 1980:134). Rias adalah salah satu cara untuk mempercantik diri, berfungsi untuk mengubah karakter pribadi menjadi tokoh yang sedang dibawakan. Tata rias adalah usaha menyusun hiasan terhadap suatu objek yang akan dipertunjukkan (Athur, 1998:54). Rias tari bukanlah semata-mata untuk mempercantik penari saja, akan tetapi tujuan pokoknya adalah menjadikan wajah penari sesuai dengan perwatakan tokoh yang akan “digambarkan” dalam tarian yang akan dibawakan (Rosid, 1983:62). Tata rias dalam pertunjukan tari tidak hanya tata rias wajah, tetapi juga tata rias rambut.

Tata rias panggung dibedakan menjadi dua, yaitu tata rias panggung/pentas biasa (tertutup) dan tata rias panggung arena (terbuka). Untuk tata rias panggung tertutup lebih tebal, karena biasanya penonton melihat pertunjukan dalam jarak yang cukup jauh; sedangkan untuk tata rias arena atau terbuka seringkali penonton berada lebih dekat dengan pertunjukan, sehingga rias tidak perlu terlalu tebal dan yang lebih utama harus nampak lebih halus atau rapi. Ketepatan dan kerapian dalam pemakaian alat rias akan membantu mengekspresikan peranan atau menambah daya tarik penyajian tari (Jazuli, 1994:19-20).

Tata busana merupakan elemen dalam penunjang tari yang tidak dapat dipisahkan dengan tata rias. Perpaduan antara tata busana dan tata rias yang tepat akan mencirikan watak seseorang yang memakainya. Busana tari tidak harus kelihatan mewah dan gemerlap, tetapi harus bisa memberikan

keleluasaan gerak penari dan sedap dipandang oleh penonton serta membantu memperkuat ekspresi gerak. Tiap kostum yang dipakai dalam suatu pementasan mempunyai tujuan, yaitu membantu membedakan suatu ciri atas pribadi peran dan membantu menunjukkan adanya hubungan peran yang satu dengan peran yang lainnya (Harymawan, 1986: 131).

Dalam busana memiliki warna-warna yang mengandung makna simbolis. Warna merah merupakan simbol keberanian dan agresif serta memberi kesan panas. Warna biru merupakan symbol kesetiaan dan mempunyai kesan sejuk serta menenteramkan. Warna kuning merupakan simbol keceriaan atau berkesan gembira. Warna hitam merupakan simbol kebijaksanaan atau kematangan jiwa. Sedangkan warna putih merupakan simbol kesucian atau bersih (Jazuli, 1994:18-19). Masing-masing warna juga memberi kesan jarak. Warna-warna hangat dan warna yang nadanya tua memberi kesan lebih dekat dengan penonton dibandingkan dengan warna bersifat sejuk atau lembut (Djelantik, 2004:29).

e. Tempat Pertunjukan

Suatu pertunjukan selalu membutuhkan tempat atau ruangan untuk menyelenggarakan pertunjukan tersebut. Penataan panggung untuk pertunjukan tari tidak menempatkan benda-benda yang tidak mendukung pertunjukan tari, karena akan mengganggu aktivitas penari. Panggung adalah tempat untuk pertunjukan tari. Ada dua jenis panggung, yaitu panggung tertutup dan panggung terbuka.

Panggung tertutup dikenal juga dengan panggung proscenium. Cirinya adalah penari dapat dilihat dari satu arah, yaitu dari depan penonton dan

panggung ini berada didalam suatu ruangan yang disebut auditorium. Panggung terbuka adalah panggung di tempat terbuka dan berbentukarena. Macam-macam arena adalah tapal kuda, lingkaran, setengah lingkaran juga sebuah lapangan. Ciri dari panggung ini adalah penonton dapat dilihat dari segala arah (Pekerti, 2008:5.38).

f. Property

Soetedjo (1983: 60) menyatakan bahwa perlengkapan tari atau disebut juga properti adalah segala sesuatu yang dipergunakan untuk kebutuhan suatu penampilan tat tari dan koreografi.

B. Penelitian Relevan

Penelitian yang relevan telah dilakukan sebelumnya terkait dengan tari *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Saryuni Padminingsih, yaitu penelitian yang dilakukan oleh Ryndhu Puspita Lokanantasari mahasiswa S2 seni tari Institut Seni Indonesia Surakarta pada tahun 2015 dalam tesisnya yang berjudul *Hubungan Ekspresi Penuangan Tari Bedhaya dengan Koreografi Bedhaya Sarpa Rodra* susunan Saryuni Padminingsih.

Hasil penelitian menunjukkan penjelasan bahwa tari *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan tari model *Bedhaya*, dengan menerapkan beberapa aspek koreografi dalam bedhaya tradisi, sehingga dapat dikatakan bahwa *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan *bedhayan* (dalam proses). Penyusunan meniru aspek koreografi *bedhaya* tradisi.

Penelitian relevan tersebut terbukti bahwa yang dilakukan peneliti dalam judul *Kajian Koreografi tari “Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpo*

Rodra karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta dalam karya tugas akhir Fajar Prastiyani mahasiswa Institut Seni Indonesia tahun 2015 di Surakarta tidak sama dengan penelitian yang ada sebelumnya.

BAB III METODE PENELITIAN

A. Pendekatan Penelitian

Berdasarkan pokok permasalahan yang dikaji, yaitu kajian koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*, maka jenis penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah penelitian deskriptif dengan pendekatan kualitatif. Penelitian deskriptif merupakan penelitian yang dimaksud untuk menyelidiki keadaan, kondisi atau hal lain-lain yang sudah disebutkan, yang hasilnya dipaparkan dalam bentuk laporan penelitian (Arikunto, 2010: 3).

Menurut Moleong (1996 : 1) pendekatan kualitatif merupakan prosedur penelitian yang menghasilkan data-data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang yang diamati dan diarahkan pada latar belakang secara utuh. Metode kualitatif sering disebut metode penelitian naturalistik karena penelitiannya dilakukan pada kondisi yang alamiah. Metode kualitatif digunakan untuk mendapatkan data yang mendalam, suatu data yang mengandung makna dibalik data yang tampak (Sugiyono, 2013:13). Data tersebut berasal dari naskah, wawancara, video, foto, dokumen pribadi, dan catatan lainnya.

Pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini adalah pendekatan kualitatif, bahwa data yang dikumpulkan bersifat alamiah, berbentuk keterangan atau gambar kegiatan secara menyeluruh.

B. Objek Penelitian

Objek material penelitian ini adalah Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* di ISI Surakarta. Objek formal penelitian ini adalah kajian koreografi yang meliputi gerak, pola lantai, tata rias, busana, dan iringan.

C. Subjek Penelitian

Subjek penelitian ini terdiri dari para narasumber tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*. Narasumber terdiri dari penata tari, penari, penata iringan, penata rias dan busana tari.

D. Setting Penelitian

Penelitian ini dilaksanakan di ISI Surakarta. Penelitian ini dilakukan selama bulan Mei tahun 2016.

E. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data pada penelitian ini menggunakan berbagai cara, yaitu :

1. Observasi (Non-Partisipatif)

Observasi adalah suatu penyelidikan secara sistematis menggunakan kemampuan indera manusia (Endraswara, 2003: 208). Peneliti melakukan observasi secara non-partisipatif terhadap objek material penelitian karena tidak ikut serta dalam suatu kegiatan yang sedang berlangsung. Kegiatan observasi yang dilakukan peneliti hanya mengamati video dan foto-foto tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

2. Wawancara

Wawancara adalah percakapan dengan maksud tertentu yang dilakukan dua pihak, yaitu pewawancara yang mengajukan pertanyaan dan yang diwawancara yang memberikan jawaban atas pertanyaan itu (Moleong, 2001: 135). Dalam penelitian ini yang menjadi pewawancara adalah peneliti sendiri sedangkan untuk terwawancara adalah narasumber yang berkaitan dengan karya tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

Metode wawancara yang dilakukan peneliti adalah wawancara mendalam dan wawancara tidak terstruktur. Dalam melaksanakan wawancara mendalam peneliti melakukan wawancara kepada narasumber utama (penata tari) untuk mendapatkan data primer atau data pokok melalui pertanyaan-pertanyaan yang dikemukakan yang tidak dapat dirumuskan secara pasti, melainkan pertanyaan-pertanyaan yang bergantung dari kemampuan peneliti untuk menjaring data tentang Kajian Koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* di ISI Surakarta.

Teknik wawancara tidak terstruktur dilakukan peneliti kepada narasumber lain (penari, penata iringan, penata rias dan busana) untuk mendapatkan data sekunder atau data pendukung lainnya, dan peneliti menggunakan pedoman wawancara berupa garis-garis besar permasalahan yang ditanyakan.

3. Dokumentasi

Dokumentasi merupakan salah satu teknik pengumpulan data dengan melihat dan meneliti dokumen-dokumen yang sudah ada, baik dalam bentuk tulisan maupun gambar. Dokumen merupakan catatan peristiwa yang sudah

berlalu. Dokumen bisa berbentuk tulisan, gambar, atau karya-karya yang monumental dari seseorang (Sugiyono, 2011: 246).

Dalam teknik pengumpulan data ini, peneliti berusaha untuk mengumpulkan data dari dokumen-dokumen yang sudah ada dilakukan untuk melengkapi data-data yang telah diperoleh dari wawancara secara mendalam. Data-data yang dikumpulkan ini berupa catatan pribadi, video atau foto-foto mengenai “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*. Pengumpulan data ini bertujuan untuk mencocokkan data-data yang didapat dari hasil wawancara dengan data-data yang sudah ada.

F. Teknik Analisis Data

Adapun analisis data penelitian yang dilakukan terdiri dari beberapa tahap, yaitu :

1. Mereduksi Data

Mereduksi data berarti merangkum, memilih hal-hal yang pokok, memfokuskan pada hal-hal yang penting, mencari tema dan polanya (Sugiyono, 2014: 92). Dalam hal ini peneliti melakukan proses seleksi, memfokuskan, dan penyederhanaan data dari hasil wawancara diseleksi oleh peneliti berdasarkan fokus permasalahan yang telah ditetapkan.

2. Menyajikan Data

Proses selanjutnya adalah menyajikan data yang merupakan suatu rangkaian organisasi informasi dari hasil wawancara yang disajikan secara deskriptif dalam bentuk narasi. Sajian data merupakan rangkaian kalimat yang disusun secara logis dan sistematis, sehingga bila dibacakan mudah

untuk dipahami dan memungkinkan peneliti untuk dapat menganalisis lebih lanjut.

3. Penarikan Kesimpulan

Penarikan kesimpulan merupakan proses akhir dalam menganalisis hasil penelitian ini. Oleh karena itu perlu adanya penelusuran akhir sebagai langkah pemantapan seperti mengkaji kembali data yang diperoleh.

G. Teknik Keabsahan Data

Moleong (2006:178), menjelaskan bahwa, pemeriksaan keabsahan data dapat dilakukan dengan beberapa cara antara lain teknik triangulasi. Menurut Sugiyono (2012 : 241), triangulasi yaitu teknik pengumpulan data yang bersifat penggabungan dari berbagai teknik pengumpulan data dan sumber data yang telah ada. Triangulasi adalah teknik pemeriksaan keabsahan data yang memanfaatkan sesuatu yang lain di luar data itu untuk keperluan pengecekan atau sebagai pembanding terhadap data tersebut (Moleong, 2001: 178).

Agar hasil penelitian ini valid, lebih kuat, dan lebih jelas, maka peneliti menggunakan teknik triangulasi metode yaitu dilakukan dengan cara membandingkan hasil wawancara dengan dokumentasi.

BAB IV

HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

A. Hasil Penelitian

1. Latar Belakang tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

“*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* terinspirasi dari tari *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Saryuni Padminingsih. Sosok *Sarpa Kenaka* yang mempunyai sifat buruk, serakah, ingin menang sendiri, mudah jatuh cinta, sensual dan hiperseks kemudian ditafsirkan kembali isian yang terkandung di dalam sifat-sifatnya dan dihubungkan dengan wanita pada umumnya yang mempunyai keinginan dari hati namun tidak semua keinginan dapat tercapai.

Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* merupakan salah satu karya tari model *bedhaya* yang diciptakan di luar istana. Tari *Bedhaya Sarpa Rodra* yang pertama diciptakan oleh Saryuni Padminingsih, S.Kar, M.Sn pada tahun 2008. Tari *Bedhaya Sarpa Rodra* pada tahun 2008 ditarikan untuk Hibah Karya Dosen ISI Surakarta yang merupakan kegiatan eksperimen tari yang diprakarsai oleh Didik Bambang Wahyudi. Dalam kegiatan Hibah Karya Dosen tersebut menunjuk tiga koreografer yaitu Saryuni Padminingsih, Jonet Sri Kuncoro, dan Nuryanto. Dari ketiga koreografer tersebut dipilih Saryuni Padminingsih untuk menggarap karya tari model *bedhaya*.

Penciptaan tari *Bedhaya Sarpa Rodra* terinspirasi dari *global warming* yang sedang marak di kalangan aktifis lingkungan hidup maupun seniman. *Global warming* ditunjukkan dengan adanya kerusakan alam yang

disebabkan oleh manusia seperti hutan gundul, banjir, dan sebagainya. Persoalan tentang keserakahan, ketidakpuasan terhadap sesuatu yang ingin dimiliki dalam kehidupan menyebabkan ketidakseimbangan dalam pola kehidupan. Semua itu karena kehidupan manusia masih berhubungan dengan alam semesta, berhubungan dengan manusia, dan berhubungan dengan Tuhan (Arif, 2012: 67).

Sifat manusia yang seperti itu digambarkan pada sosok *Sarpa Kenaka* dalam pewayangan. *Sarpa Kenaka* merupakan putri dari *Resi* atau *Begawan Wisrama* yang berwujud ular raksasa wanita yang memiliki sifat buruk, serakah ingin menang sendiri, hiperseks menjadi kontroversi dalam hidupnya. Dalam tari Surakarta, *Sarpa Kenaka* memiliki karakter yang disebut *endhel* yaitu lincah, *gesit*, dan energik. *Sarpa Kenaka* mudah jatuh cinta dan pandai menakhlukan banyak laki-laki sehingga *Sarpa Kenaka* memiliki banyak suami dalam cerita pewayangan.

Meskipun digambarkan sosok ular, tokoh *Sarpa Kenaka* tetap menampilkan putri yang sakti dengan kesan *glamor*, mewah, dan agung. Hal ini diwujudkan dalam tatanan rias busana yang dikenakan penari (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).

Sifat *Sarpa Kenaka* dalam filosofi jawa dikaitkan dengan pendirian dan kepentingan penafsir dalam situasi sekarang (Richard, 1969: 45). Tafsiran dari sifat manusia antara lain *amarah* yang berarti memiliki nafsu amarah, *aluamah* yang berarti serakah, *mutmainah* yang berarti keutamaan, dan *supiyah* yang berarti keindahan. Apabila tidak dapat menyeimbangkan dari

keempat sifat tersebut maka kehidupan manusia tidak akan berjalan dengan baik.

Berlatar belakang sosok *Sarpa Kenaka*, karya tari ini pada tahun 2008 diberi judul *Bedhaya Sarpa Rodra*, kata *bedhaya* diambil karena karya tari ini memiliki struktur *bedhaya* pada umumnya dan masih menggunakan konsep *bedhaya*, *sarpa* artinya ular dan *rodra* artinya kekuatan dahsyat menggetarkan. Saat itu tari *bedhaya sarpa rodra* dikemas dengan durasi 24 menit dengan jumlah penari tujuh orang.

Pada tahun 2015 *Bedhaya Sarpo Rodra* dikembangkan oleh Fajar Prastiyani sebagai karya tugas akhir S1 ISI Surakarta, dengan durasi waktu 20 menit dengan jumlah tujuh penari putri. Karya Fajar Prastiyani diberi judul “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*, karena dalam karya ini mengalami perubahan atau penafsiran ulang pemunculan tokoh *Sarpa Kenaka* dalam garap *bedhayan*.

Fajar Prastiyani termotivasi untuk menciptakan karya tari dengan mengembangkan karya *Bedhaya Sarpa Rodra* yang sudah ada sebelumnya karena keinginannya untuk lebih memahami, mendalami, dan mengasah kepekaan karakter tubuh yang dimiliki Fajar Prastiyani. Selain itu juga ingin menginterpretasikan sebuah sajian karya tari inovatif baru. Faiz dalam kutipan Mudjia Raharja (2003: 9) menjelaskan bahwa cara untuk menginterpretasikan atau menafsirkan sesuatu simbol yaitu dengan kemampuan menafsirkan masa lampau kemudian dibawa ke masa sekarang. Dari penjelasan tersebut maka Fajar Prastiyani menafsirkan kembali isian

Bedhaya Sarpa Rodra yang dikaitkan dengan wanita jaman sekarang melalui tokoh *Sarpa Kenaka*.

Pengembangan karya tari Fajar Prastiyani merupakan interpretasi dari sosok *Sarpa Kenaka* yang memiliki sensual, nafsu birahi tinggi dan mengupas lebih dalam mengenai permasalahan nilai-nilai kehidupan yang melekat pada seorang wanita. Perjalanan seorang wanita yang mengalami berbagai permasalahan batin dalam pencariannya menemukan cinta dan keadilan dalam dirinya, tentang keinginan, keserakahan, nafsu duniawi. Menurut Richard (1969: 126) menjelaskan bahwa penuangan ekspresi didasarkan dari pengalaman hidup, secara prinsip mengacu pada limpahan emosi atau perasaan. Penjelasan tersebut menjadi landasan Fajar Prastiyani untuk mengekspresikan perasaan secara totalitas untuk mendalami karakter *Sarpa Kenaka*.

Permasalahan- permasalahan tersebut diatas dihadirkan melalui tatanan alur suasana serta penggarapan tokoh dalam berbagai karakter. Penggambaran sosok *Sarpa Kenaka* dengan segala permasalahannya dihadirkan melalui suasana baru antara lain rasa tentang pergolakan batin, tenang, syahdu, mencekam. Selain menghadirkan suasana baru tersebut, juga menghadirkan pengkarakteran tokoh yang cantik tapi bengis, manis, manja, lembut, dan sombong.

Pengembangan yang dilakukan sebagai proses kreatif dalam menafsir kembali sebuah karya adalah menambah adegan, tujuannya untuk memunculkan penokohan dalam karya tari *Bedhaya Sarpa Rodra* dengan karakter tokoh *Sarpa Kenaka*.

2. Jumlah Penari tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

Penari merupakan salah satu aspek koreografi yang dapat menyampaikan isi atau pesan dari sebuah karya tari dengan kemampuan teknik maupun estetis tubuhnya dalam bergerak. Pertimbangan penari dapat dilihat dari jenis kelamin dan postur tubuh penari, sedangkan jumlah penari dapat dilihat dari aspek secara konseptual tari maupun aspek keruangan.

Berdasarkan aspek pertimbangan penari tersebut, tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menerapkan konsep tari *bedhayan* yang ditarikan oleh tujuh penari putri. Pemilihan tujuh penari putri ini dengan mempertimbangkan bentuk ruang pentas pada saat itu. Namun, pertimbangan jumlah tujuh penari tersebut tidak menyertakan peran atau simbol penari *bedhaya* yang berjumlah sembilan orang.

Sesuai dengan konsep dan latar belakang cerita tarinya, tujuh penari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menggunakan penari berjenis kelamin putri. Pertimbangan ini disesuaikan dengan tokoh *Sarpa Kenaka* sebagai seorang raksasa wanita (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).

3. Teknik Gerak tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

Teknik gerak dalam sajian tari dianalisis melalui bentuk *Hastasawanda* sebagai tolak ukur kualitas penari. Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* memunculkan gerak-gerak yang diluar batas gerak tari putri gaya Surakarta. Hal tersebut tertuang dalam teknik-teknik gerak yang lebih berani memunculkan ekspresi.

1) *Pacak*

Pacak adalah bentuk atau pola dasar kualitas gerak tertentu yang berhubungan dengan tari atau karakter yang dibawakan. Tidak lepas dari interpretasi penari terhadap karakter atau peran yang sedang dibawakan, melalui ekspresi yang diungkapkan dengan gerak (Sriyadi, 2013:227-237).

Pacak dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* dapat dilihat dari beberapa sikap *adeg* penari dalam proses pembentukan gerakannya seperti cara berjalan, *srisig*, *kenser*, gerak kepala, volume gerak tubuh penari. Secara keseluruhan gerak menekankan liukan dan cenderung volume gerak lebih lebar sehingga sisi kegagahan dari karakter *Sarpa Kenaka* muncul.

2) *Pancat*

Pancat adalah pijakan dasar dan awalan untuk memulai gerak dan peralihan gerak dari satu gerak ke gerak selanjutnya sehingga gerak enak dilakukan (Sriyadi, 2013:227-237). Dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* terdapat beberapa pijakan atau peralihan gerak yang dilakukan cenderung menggunakan tumpuan kaki sebagai pancatannya. Ada beberapa *pancat* yang dilakukan dengan tempo cepat dan ada yang lambat. Tempo cepat menimbulkan kesan tegas dalam gerak sedangkan tempo lambat menimbulkan kesan kelembutan.

3) *Ulat*

Ulat adalah pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan bentuk, kualitas, karakter peran dan tari yang dibawakan serta suasana yang dibutuhkan (Sriyadi, 2013:227-237). *Ulat* dalam tari juga dipengaruhi oleh

riasan wajah penari terutama dengan pemilihan motif rias dan warna. Terdapat pandangan mata yang terlihat tajam dengan melebarkan sedikit lingkaran mata, menggambarkan kemurkaan sosok *Sarpa Kenaka*. Di sisi lain juga menampilkan pandangan mata yang terkesan seksi, genit, atau kelembutan *Sarpa Kenaka*.

4) *Lulut*

Lulut adalah gerak yang telah menyatu dengan penarinya sehingga sudah hafal di luar kepala (Sriyadi, 2013:227-237). Hal ini menunjukkan bahwa gerak yang hadir dalam sajian tari bukan lagi teknik tubuh penari dalam bergerak melainkan isi dari gerak tersebut.

Lulut dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* terlihat dalam kesatuan unsur gerak dan musik tarinya sehingga berjalan seirama. Namun terdapat model pengkontrasan antara gerak tari dan musik tarinya sehingga pada saat musik cepat justru penari bergerak lambat, sebaliknya saat musik lambat penari bergerak cepat. Hal yang menarik disini adalah penggarapan dinamika di antara musik tari dan tarinya yang dapat menghasilkan satu kesatuan sajian tari.

5) *Luwes*

Luwes adalah kualitas gerak sesuai dengan bentuk dan karakter peran atau tari yang dibawakan (Sriyadi, 2013:227-237). Kualitas gerak menekankan pada pengembangan kemampuan penari serta pengembangan interpretasi dan imajinasi penari. Kualitas gerak dalam konteks *luwes* diwujudkan dalam gerak yang tidak kaku atau terlihat *wagu*. Pada penari dalam bergerak menunjukkan adanya *keluwesannya* dengan teknik yang

tegas atau *gesit* sehingga mampu mewujudkan pola-pola gerak yang tidak kaku.

6) *Wiled*

Wiled adalah variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan penari yang mencakup keterampilan, imajinasi, interpretasi improvisasi, dan peghayatan penari (Sriyadi, 2013:227-237). *Wiled* diwujudkan dalam kesatuan rasa gerak, tempo, irama, dan ekspresi yang sama rata. Biasanya dengan peran atau karakter tertentu penari akan mudah mengatur *wilednya* dalam pencapaian kualitasnya.

Permainan *wiled* penari ditunjukkan dengan adanya pengolahan gerak yang mana ada saatnya menyamakan *wiled* dengan gerak yang rampak dan ada saatnya menunjukkan *wiled* individu penari. Penari berusaha menafsirkan berimajinasi mengenai sosok ular *Sarpa Kenaka* yang diwujudkan dengan keterampilan gerak tubuh penari meskipun dengan motif gerak yang sama.

7) Irama

Irama dalam tari adalah alur garap tari secara keseluruhan yang berhubungan dengan gerak dan musik tarinya. Irama dapat dipahami sebagai cepat lambatnya sebuah irama gerakan atau ketukan-ketukan tertentu yang mengatur kecepatan serta tekanan dari suatu gerak tari.. Irama pada tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menerapkan irama *prenjak tinanji* yaitu gerak tari yang gerakannya tepat dengan irama *gendhing* yang mengiringinya.

Irama dalam tari ini juga menekankan pada dua irama yang berbeda yaitu irama gerak tari yang mempunyai tempo hitungan dalam gerak dan irama musik yang mempunyai tempo irama musik. Keduanya berjalan dengan irama masing-masing, yang artinya terdapat bagian-bagian alur garap sajian tari yang mengkontraskan antara irama gerak penari dan irama musiknya. Di saat penari bergerak lambat justru musik dibuat berirama cepat. Sebaliknya pada saat penari bergerak cepat musik berirama pelan.

8) *Gendhing*

Gending merupakan sebuah laras dalam tarian untuk menggambarkan isi tarian tersebut dan menciptakan suasana. Pada tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* memiliki pola *gendhing* yang telah mengalami adanya pengembangan yang dipadukan dengan alat-alat musik selain gamelan Jawa. Konsep dasarnya adalah *gendhing* tradisi Jawa seperti adanya *gendhing Ketawang, Lancaran, Ladrang*, dan lain sebagainya telah memiliki aturan main yang baku. Namun, penggarapan *gendhing* pada tari ini dasarnya sesuai dengan tema karya tersebut, garap *gendhing* juga memberikan corak lain dengan adanya pengembangan dari pola *gendhing kemenakan*. Penggarapan *gendhing* juga memadukan antara *laras slendro* dan *pelog* sehingga menciptakan pola *gendhing* baru.

4. Bentuk Sajian Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

Penggarapan “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* berdasarkan konsep *bedhaya* yaitu *maju beksan, beksan*, dan *mundur beksan*. Pada tari ini *maju beksan* disajikan pada awal tarian saat penari *pose, beksan* ditunjukkan pada saat sembah hingga *mundur beksan* yang

ditunjukkan saat *ending*. Tari ini menggunakan tipe tari dramatik karena tidak membawakan alur cerita secara jelas, tidak memperlihatkan adanya peristiwa atau kejadian tetapi menekankan pada sifat dan perilaku *Sarpa Kenaka* yang merupakan simbol atas kehidupan manusia yang cenderung tidak pernah puas terhadap sesuatu yang dimiliki. Tari ini menggunakan klimaks kerucut tunggal, yang artinya suatu rangkaian motif gerak yang dianggap menjadi titik puncak sajian tari, kemudian klimaks turun perlahan mendekati *ending*.

Struktur sajian atau plot adegan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* dapat dilihat dari adegan-adegan awal hingga akhir. Penggarapan “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar menggunakan hasil tradisi *maju beksan* yang diberi istilah bagian 1, *beksan* diberi istilah bagian 2 dan bagian 3, dan *mundur beksan* diberi istilah bagian 4. Masing-masing bagian ini terdiri dari beberapa adegan. Bagian 1 ada 4 adegan, bagian 2 ada 2 adegan, bagian 3 ada 1 adegan, dan bagian 4 ada 1 adegan (wawancara Fajar, 7 Mei 2016). Berikut penjelasan adegan dalam setiap bagian:

- a. Bagian pertama, dimunculkan tokoh *Sarpa Kenaka* yang mengalami pergolakan batin terhadap apa yang sudah melekat pada dirinya sebagai wanita.
 1. Pada adegan pertama semua penari diam atau *pose on stage* di tengah panggung. Sosok tokoh *Sarpa Kenaka* muncul bergerak sendiri beberapa saat setelah musik berbunyi diantara penari kelompok yang masih diam. Gerakan yang dilakukan tokoh *Sarpa Kenaka* lebih

dinamis sedangkan gerak kelompok mengalir lebih tenang, arti dari gerak tunggal tokoh adalah sebagai isi hati atau pikiran dari penari kelompok. Tokoh *Sarpa Kenaka* melebur menjadi satu dengan kelompok melakukan gerakan yang dinamis dan kuat. Adegan tersebut merupakan penggambaran tentang jiwa yang bergejolak, apa yang terjadi tidak sejalan dengan isi hatinya (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 1: **Garap penokohan *Sarpa Kenaka* pada adegan pertama**
(Dok: Danang Daniel 2015)

2. Pada adegan kedua berisi tentang garap vokal pengungkapan atau pewartaan keterpurukan *Sarpa Kenaka* untuk mewujudkan tekad agar dapat menunjukkan bahwa dia memiliki sesuatu yang baik, punya cinta kasih yang ada dalam dirinya dan ingin lepas dari kodratnya sebagai wanita yang diciptakan menjadi *reseksi* bertabiat buruk. Saat tokoh *Sarpa Kenaka* melantunkan lagu, posisi penari kelompok berada di depan layar membentuk barisan *pose* sebagai *relief*. Hal ini merupakan simbolis perjalanan hidup panjang yang menjadikan sosok *Sarpa Kenaka* tumbuh menjadi wanita yang sedemikian rupa (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 2: **adegan keterpurukan *Sarpa Kenaka***
(Dok: Danang Daniel 2015)

3. Pada adegan ketiga merupakan penggambaran doa-doa dan harapan agar yang dicita-citakan mendapatkan restu dari Yang Maha Kuasa maupun semesta. Pada saat-saat tertentu penari tokoh *Sarpa Kenaka* lepas dari kelompok kemudian menyatu kembali dan lepas lagi, hal ini menunjukkan bahwa dalam setiap pemanjatan doa ataupun perenungan selalu ada godaan-godaan yang tidak bisa dipungkiri lagi (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 3: **adegan *Sarpa Kenaka* lepas dan kemudian menyatu lagi**
(Dok: Danang Daniel 2015)

4. Pada adegan keempat menghadirkan pengembangan pola lantai dan gerakannya. Diawali dengan pola lantai *jejer wayang* melakukan pengembangan gerak *lumaksana nayung* dengan langkah kaki

menyerupai gerakan ular maju ke depan dengan rasa yang lembut (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 4: **saat posisi *lumaksana***
(Dok: Danag Daniel 2015)

b. Bagian kedua, mengungkapkan sisi kewanitaan *Sarpa Kenaka* dengan kelembutan, serta kesensualannya sebagai wanita yang memiliki nafsu birahi tinggi.

1. Adegan pertama dalam adegan ini menghadirkan pengembangan ragam gerak *sembahan laras*. Selanjutnya penari melakukan gerak *bedhayan* dengan menggunakan ragam gerak yang luas dan lebih ekstensi dengan tempo yang lembut dan mengalir, adegan ini semua penari adalah *Sarpa Kenaka*. Terkadang sosok *Sarpa Kenaka* ini muncul sendiri untuk tujuan lebih memperjelas karakter penokohnya.



Gambar 5: **adegan *sembahan* dengan ragam gerak tangan membuka**
(Dok: Danang Daniel 2015)

2. Adegan kedua menampilkan bentuk gerak yang keras dan *garang* dengan komposisi penari menuju ke tengah bagian belakang panggung bergerombol dan ada satu penari bergerak naik keatas kaki penari yang lain. Kemudian komposisi pecah menjadi tiga ke kanan dan tiga penari ke kiri dan tinggal satu penari di tengah. Penari yang berada di tengah adalah tokoh *Sarpa Kenaka* yang bergerak menampilkan sisi sensualitasnya sebagai seorang *reseksi*, sensual akan tetapi tetap menunjukkan sisi kegarangannya (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 6: **adegan saat penggambaran reseksi**
(Dok: Danang Daniel 2015)

- c. Bagian ketiga, menggambarkan *Sarpa Kenaka* menemukan sebuah harapan yang dia cita-citakan dalam meujudkan tekadnya untuk menuju kesempurnaan, kesucian, sesuatu yang baik.
1. Adegan ini memunculkan dua tokoh dalam *bedhayan*. Dalam adegan ini tidak mengalami banyak perubahan hanya ada sedikit pengembangan untuk kebutuhan penonjolan dua tokoh. Penambahan adegan dilakukan dengan hadirnya pemain biola di atas panggung. Pemain biola perlahan naik ke atas panggung dengan komposisi penari berhamburan memecah

suasana hati tokoh yang bertanya-tanya, penasaran akan datangnya sumber bunyi yang indah. Adegan ini merupakan sebuah simbolik, violis tersebut adalah sosok yang ada dan tiada dalam pikiran *Sarpa Kenaka*, dia adalah simbol dari harapan, cita-cita dan sebuah ketulusan hati, keikhlasan pada intinya adalah angan-angan yang baik karena rasa cinta itu adalah sebuah kesucian. Posisi penari kelompok pada adegan ini sebagai bunga-bunga perasaan yang sedang dialami oleh *Sarpa Kenaka* (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 7: kedatangan pemain biola penggambaran kebaikan *Sarpa Kenaka*

(Dok: Danang Daniel 2015)

- d. Bagian keempat, mengungkapkan tentang *Sarpa Kenaka* yang gagal menggapai cita-citanya, sehingga menimbulkan gejolak yang berpadu. Sedih, terpuruk, kecewa merasa dirinya akan tetap buruk biarpun sebenarnya di dalam hatinya mempunyai tekad dan keinginan untuk keluar dari keburukan itu.
1. Bentuk-bentuk gerak pada bagian keempat ini menggunakan gerak yang keras dan berat menggunakan tempo yang cepat dengan pola lantai yang dinamis. Penari kelompok merupakan pilar-pilar kokoh yang membelenggu perasaan tokoh *Sarpa Kenaka* yang mengalami

keterpurukan, kesedihan dan kekecewaan karena gagal menggapai keinginannya, harapan yang baik tidak berpihak padanya. Gerak *rampak* yang cepat dan dinamis sampai pada kekacauan yang merupakan klimaks dari alur dramatikanya. Sampai pada akhirnya penari tokoh *Sarpa Kenaka* berjalan disusul penari kelompok dengan menatap ke sekelilingnya hingga tertunduk pada dirinya sendiri (wawancara Fajar, 7 Mei 2016).



Gambar 8: **kegagalan *Sarpa Kenaka* menggapai asanya**
(Dok: Danang Daniel 2015)

5. Elemen- Elemen Koreografi

Karya tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menghadirkan pengembangan teknik gerak baru seperti pada gerak kaki, tangan, jari, tubuh, dan kepala. Rangkaian gerak dalam tari tersebut disusun berdasarkan tafsiran sosok *Sarpa Kenaka* yang diwujudkan seekor ular sebagai pijakan eksplorasi gerak-gerakannya. Sebagai ungkapan dari gerak ular, maka tari ini banyak menghadirkan gerak tubuh yang meliuk-liuk, bergeliat, bergetar, dan bergoyang pinggul. Ini adalah sebagai penggambaran sensualitas nafsu birahi dalam diri *Sarpa Kenaka*. Selain itu, sosok *Sarpa Kenaka* sebagai raksasa wanita diwujudkan melalui gerak-gerak yang bervolume besar baik

gerakan tangan, gerakan kaki, pandangan mata, maupun badan. Meskipun demikian sisi kelembutan *Sarpa Kenaka* juga terlihat dengan hadirnya gerak yang pelan dan beberapa motif gerak lembut lainnya. Berikut adalah elemen-elemen koreografinya:

a. Gerak

Pembentukan motif gerak dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* membutuhkan gerak tubuh penari yang mudah dibentuk atau fleksibel untuk dapat melakukan berbagai macam gerak beserta tempo dan dinamikanya. Tubuh penari merupakan sumber dan alat ekspresi dari sebuah karya tari. Melalui tubuh penari gerak-gerak terbentuk berdasarkan pengolahan elemen-elemen gerak lain yaitu ruang, tenaga, dan waktu.

Gerak dalam “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani adalah gerak tradisi bernuansa kontemporer. Penggarapan gerak lebih menggunakan unsur-unsur pengembangan gerak tradisi hasil dari proses eksplorasi. Salah satunya adalah pengembangan dari sikap *duran tinangi* yaitu berasal dari kata *duran* yang artinya tangkai cangkul dan *tinangi* berasal dari kata *tangi* mendapat sisipan in yang berarti dibangun atau diberdirikan. Jadi *duran tinangi* adalah cangkul dalam keadaan atau dalam posisi berdiri, dapat diartikan bahwa sikap tubuh atau badan seperti cangkul yang sedang berdiri, yaitu posisi badan dicondongkan kedepan kurang lebih 30 derajat.

Ragam gerak menekankan pada teknik tubuh, sehingga gerak menggunakan teknik-teknik yang dimiliki koreografer seperti teknik perut, teknik kaki, teknik bergetar, teknik keseimbangan, dan teknik kelenturan.

Gerak cenderung mengolah kelenturan tubuh yang maksimal dengan intensitas tubuhnya. Gerak rampak menggunakan dinamika yang kuat dan cepat dengan teknik keseimbangan tubuh.

Volume besar dalam gerak tangan dan kaki cenderung dibuka tujuannya menggambarkan sisi kegagahan yang dimiliki seorang wanita. Bentuk jari tangan disebut *baya mangap* merupakan simbolis dari seorang raksasa, dan sebagai simbol kepala ular (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 9: **Bentuk gerak jari tangan**
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 10: **Bentuk gerak tangan volume besar**
(Dok: Danang Daniel 2015)

Tubuh penari sangat mempengaruhi penggarapan gerak yang cenderung kuat, tegas, lincah, dan dibutuhkan kelenturan saat melakukan gerak liukan. Meliuk atau liukan merupakan sebuah penggambaran gerak seekor ular

dalam berjalan. Penggarapan liukan tidak hanya bagian kepala, karena liukan dapat dilakukan pada bagian tubuh lainnya seperti tangan, badan, dan kaki. Agar terlihat bentuk liukan gerakannya maka koreografer membentuk liukan-liukan gerak dengan sangat maksimal, sebagai contoh gerak *mayuk*, *seblak*, dan *ngayang*.



Gambar 11: **Bentuk gerak *mayuk***
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 12: **Bentuk gerak *sindhut***
(Dok: Danang Daniel 2015)

Terdapat beberapa ragam gerak tari putri gaya Surakarta yang dikembangkan pada tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani, antara lain:

1) *Lumaksana Nayung*

Karya tari ini menghadirkan pengembangan gerak dari ragam *lumaksana*, berbeda dengan *lumaksana* pada umumnya. Salah satu contoh yaitu *lumaksana nayung* yang dikembangkan.

Gerak *Lumaksana nayung*: kaki kanan maju, kedua tangan *menthang* sejajar pinggang, tolehan ke kanan. *Debeg gejug* kaki kiri, maju kaki kiri, kedua tangan *indraya*, tolehan ke kiri. Kemudian Fajar mengembangkan dengan bentuk tangan *menthang* dengan volume gerak besar. Menggunakan teknik kaki, saat melangkah menggerakkan ujung atas kaki hingga telapak kaki dengan liukan kaki membentuk huruf “S”, selanjutnya telapak kaki yang maju diangkat setinggi betis. Ragam gerak ini dilakukan pelan sebagai penafsiran *Sarpa Kenaka* yang mempunyai kelembutan hati (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 13: **Motif gerak *menthang* dan kaki saat *lumaksana***
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 14: **Bentuk kaki diangkat setinggi betis**
(Dok: Danang Daniel 2015)

2) *Sembahan Laras*

Fajar Prastiyani menciptakan ragam gerak *sembahan* yang berbeda dari biasanya. Pengembangan dari *sembahan laras*, badan lebih condong ke depan, dan gerak *ukel* saat *jengkeng* disertai badan yang merunduk hampir menyentuh lantai, dengan siku dibuka 45 °. Ragam gerak ini sebagai penafsiran bahwa sebagai makhluk Tuhan tidak terlepas dari doa (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 15: **Bentuk gerak *sembahan***
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 16: **Bentuk gerak *ukel* dengan badan merunduk**
(Dok: Danang Daniel 2015)

3) *Seblak*

Beberapa pengembangan gerak *seblak* menggunakan teknik *ngayang* dengan volume yang luas. Fajar Prastiyani menciptakan motif *ngayang* dengan kelenturan tubuh yang maksimal. Keseimbangan tubuh sangat dibutuhkan saat melakukan gerak *ngayang*. Gerak ini sebagai penafsiran *Sarpa Kenaka* ingin mendapatkan sesuatu yang diinginkan (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 17: **gerak *seblak* dengan motif *ngayang***
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 18: **Motif gerak *ngayang***
(Dok: Danang Daniel 2015)

4) *Kembang Pepe*

Pengembangan ragam gerak *kembang pepe* juga digunakan dalam tari ini, dengan menggunakan sampur dan teknik pancatan kaki dengan memutar badan mencapai 90° . Ragam gerak ini dihadirkan sebagai penafsiran dari kegelisahan *Sarpa Kenaka* (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 19: **Motif gerak *kembang pepe***
(Dok: Danang Daniel, 2015)

5) *Pendhapan*

Pengembangan ragam gerak *pendhapan* dilakukan menggunakan sampur dan teknik liukan. Dengan gerak badan meliuk dan mayuk yang mencapai 45° . Ragam gerak ini penafsiran dari kelembutan *Sarpa Kenaka* (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 20: **Motif gerak *pendhapan***
(Dok: Danang Daniel, 2015)

6) *Onclang*

Menggunakan teknik gerak *onclang* yang dilakukan saat melompat. Dengan lompatan disertai gerak tangan bervolume lebar sehingga terlihat sisi kegagahannya. Gerak ini dihadirkan sebagai ungkapan kegagahan dari seorang wanita, dan penafsiran *Sarpa kenaka* sebagai *reseksi* (wawancara Fajar, 18 Juni 2016).



Gambar 21: ***Onclang***
(Dok: Danang Daniel, 2015)

Fajar Prastiyani dalam karya ini menghadirkan pengembangan teknik gerak baru berpijak pada gerak tradisi. Berdasarkan konsep *Sarpa Kenaka* tersebut, beberapa penjelasan ragam gerak diatas terdapat tafsiran seperti gerak ular yang sedang melata atau menggeliat.

b. Musik Tari

Konsep musik tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani adalah konsep tradisi yang dikembangkan. Bentuk *srepeg*, *lancaran*, *ladrang* merupakan sebagai landasan menciptakan musik tari dengan tidak terikat pada aturan yang ada, dengan cara menciptakan musik tari yang lebih progresif atau pengembangannya lebih luas.

Konsep tradisi berangkat dari musik langendriyan atau opera “Jawa” dengan cara menggabungkan bunyi, narasi, gerak dan *mimik* yang diperluas atau dikembangkan. Konsep semacam *pakarena* (dinamika musik yang energic tetapi gerak lembut) juga dihadirkan dalam tari ini (wawancara Dedek, 19 Juni 2016).

Pengembangan musik tari ini mengembangkan melodi pentatonis dengan jumlah nada yang lebih dari lima nada dasar. Pengembangan juga bersentuhan dengan musik barat seperti jimbe dan biola. Dalam musik tari ini menggunakan laras *slendro* dan *pelog* yang digabung menjadi satu di dalam gamelan yang bertujuan menciptakan laras baru dengan syair vokal bahasa Jawa dan bahasa Indonesia.

Bagian awal musik terdengar dinamis dengan menggunakan *bonang*, *balungan*, *demung*, dan *saron* kemudian vokal. Pada bagian ini diawali dengan musik yang terdengar ramai, saat musik pelan masuk vokal putra dan putri, syairnya yang berisi mengenai perputaran waktu:

Pi: Ada kala ada saat ada masa
 Pa: Waktu berputar
 Pi: Masa lalu masa kini masa depan
 Pa: Sekarang
 Pi: Sekarang dan juga hari ini ada
 Pa: lah hari ini

Setelah itu dilanjutkan *sesegan waspa* atau transisi musik disertai vokal yang dihadirkan pada bagian awal sajian dengan suasana tegang. Syair vokal tersebut yang artinya kalau ada tangisan atau kesedihan tetaplah tegar (wawancara Dedek, 19 Juni 2016) :

Butir-butir air mata hapuslah dengan tertawa ha
Ha ha butir-butir air mata hapuslah dengan tertawa ha ha ha

Dilanjutkan *srepeg* dengan bunyi biola untuk memulainya penari rampak. Pada bagian ini musik terdengar keras, gerak tari menyatu dengan musiknya. Musik pelan kembali saat penari yang lain *pose* dibelakang dan Fajar Prastiyani melakukan vokal nyanyian *spanyola* untukewartakan perenungan dan tekadnya untuk lepas dari kodratnya.

Setelah itu dilanjutkan *mantra semesta* untuk mengharapkan doa supaya selalu mendapat perlindungan di semesta, *mantra* ini dihadirkan pada bagian kedua dengan suasana tenang (wawancara Dedek, 19 Juni 2016). Berikut syair vokalnya:

Dari arah selatan melangkah ke masa depan
Dari arah utara melangkah menggapai cita
Dari arah di timur bersujud dan bertafakur
Dari arah di barat memohon berkah dan rahmat
Pagi siang malam matahari bulan bintang
Berkejaran menjaga pergerakan demi keselarasan
harmoni alam dan semesta
Bergerak ke selatan terlihat sinar rembulan
Bergerak ke utara terlihatlah terang sinar purnama
Bergeraklah ke timur oh semoga kita mendapat mahsyur
Bergeraklah ke barat oh semoga kita mendapat rahmat

Syair vokal diatas yang artinya “mari kita maju membuat sesuatu arahnya kemajuan, cara maju harus sadar pada alam, lingkungan, dan Tuhan” (wawancara Dedek, 19 Juni 2016).

Dilanjutkan *palaran* dan *sesegan*, selanjutnya menuju proses lancaran *Sarpa Rodra*, dengan vokal bahasa Jawa yang berisi keseimbangan seorang wanita.

*Sarpa Rodra rudrah ing ndriya
Runtik ing nala mulat pranatan
Ukum hamimpang kodrat kang si nandhang
Jantra ning jaman*

Syair tersebut diatas artinya “ular yang galak terlihat di dalam mata, karena iri di dalam hati sehingga harus hat-hati dalam perbuatannya, hukum akan memenangkan kodrat manusia di dalam roda kehidupan”. Dilanjutkan dengan *Ladrang Mampir Ngombe* yang artinya “orang hidup hanya sementara tidak hidup selamanya”, diawali irama pelan dengan *buka celuk* solo vokal “Hidup di dunia penuh dengan salah dan dosa”, dilakukan saat *sembahan* (wawancara Dedek, 19 Juni 2016). Dilanjutkan *ladrang mampir ngombe* yang melantunkan vokal menggunakan syair bahasa Jawa (*ngoko*). Syair vokalnya yaitu:

*Urip iku bebasan mung mampir ngombe
Dipadha eling lan waspada
Keh rubeda akeh bebaya
Keh panggoda samarga marga
Mulane pada eling uripmu mung sedhela
Ing ndonya ojo padha agawe dosa
Madat madon minum main lan uga maling,
lan uga maling, lan uga maling
Adigang, adigung, lan adiguna
Pada elinga*

Syair tersebut mengandung pengertian bahwa “hidup di dunia itu hanya sementara sehingga tidak boleh mengandalkan kepintaran, kekuatan, dan kekuasaan yang dimiliki”. Apabila tiga hal tersebut dilakukan maka dapat merusak dunia dan seisinya.

Dilanjutkan komposisi *mulanira* merupakan falsafah hidup jawa dari yang ada hingga tiada, saat penggambaran reseksi *Sarpa Kenaka*, dengan garap vokal putri motif stakato “Hohohohoho...” , disertai vokal putra dan garap *keplok*an tangan (wawancara Dedek, 19 Juni 2016), syair vokal putra sebagai berikut:

*Mula-mula nira saka tan ana
dadi ana saka
ana mbenjang bakale bali
datan ana mangkana
iku us dadi kodrate
manungsa saka ana bakale
amulih mring mula nira*

Syair diatas yang artinya “hidup itu awalnya dari yang tidak ada menjadi ada, ada kehidupan yang akhirnya musnah, dan sudah menjadi takdir bahwa yang ada akan tiada”. Dilanjutkan musik *kemenakan bonang welha* dengan garap vokal solo putri. Menghadirkan pemain biola dengan lagu cinta berpola diatonis untuk mengiringi vokal tokoh *Sarpa Kenaka* untuk memunculkan suasana romantis. Menghadirkan musik biola guna untuk menggambarkan suasana hati *Sarpa Kenaka* yang sedang jatuh cinta, dan menggambarkan kebaikan dari tokoh *Sarpa Kenaka*. Penggarapan iringan dengan suasana terpuruk, sedih, dan marah digarap dengan *srepeg*, *palaran maskumambang*, dan *srepegan style* (laras baru) (wawancara Dedek, 19 Juni 2016).

c. Rias

Rias merupakan aspek penting sebagai pendukung dalam tari, tidak hanya digunakan untuk menari saja tetapi juga digunakan untuk memperjelas karakter tari, dan harus diterapkan sesuai dengan isi atau tema

garapan tarinya. Untuk penggunaan rias dalam tari diperlukan sesuai dengan konsep garap tarinya, ada beberapa hal yang dapat dipertimbangkan seperti makna dan simbol, warna rias, motif riasan, bentuk rias.

Rias tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menggunakan rias fantasi. Konsep dasar rias adalah menyerupai ular, penata rias menginterpretasikan tatanan rias menyerupai ular dengan simbol-simbol *paes* dan sisik sebagai penggambaran seekor ular, dan tetap berpijak pada rias tradisi *bedhaya* yang menggunakan *paes* sebagai simbol ratu. Dominan warna make up adalah hijau karena mencocokkan atau menyesuaikan dengan warna kostum, dan yang paling utama karena fungsi rias adalah rias panggung, jadi pemilihan warna atau ketebalan warna sangat diperlukan.

Rias wajah tari ini menggunakan rias mata *sipatan* yang terbentuk oleh warna *eyeshadow* warna *soft* ditambah dengan *gliter* hijau. Alis dibentuk alis karakter berwarna hitam yang searah dan sejajar dengan garis *eyeshadow*. Bentuk alis tersebut memberikan kesan galak dan tajam pada karakter tokoh *Sarpa Kenaka*, dan menegaskan pada karakter *Sarpa Kenaka* yang ganas. Pada pertengahan pangkal alis terdapat *laler mencok* yang melambangkan simbol ular, konsep dasarnya dari *laler mencok* tradisi, namun dieksplorasi lagi sesuai dengan rias karakter dan menjadi suatu kepaduan. Bagian kening menggunakan rias *paes* berbentuk seperti sisik ular dengan warna hijau dan garis tepi berwarna emas, sehingga terlihat cantik dan seksi. Penggunaan rias *paes* sisik semacam itu untuk memperkuat penggambaran sosok *Sarpa Kenaka* dan juga sebagai simbol ular. Dibagian pipi di make up seperti sisik ular, dan bagian leher dan punggung belakang

juga dilukis atau di *body painting* seperti sisik ular sehingga karakter ular terlihat jelas. Tatahan rambut nampak berbeda dengan tari *bedhaya* pada biasanya yang menggunakan *sanggul*, tatahan rambut “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* yaitu menggunakan *jegul* dan *cemara dikepang* satu, konsepnya melambangkan ekor ular, dan dibagian samping kanan kiri *dikepang* kecil-kecil dengan tujuan menggambarkan sisik-sisik ular.



Gambar 22: Rias fantasi *Sarpa Rodra* penggambaran *Sarpa Kenaka*
(Dok: Ninda 2015)



Gambar 23: **model rambut tampak belakang**
(Dok: Danang Daniel 2015)



Gambar 24: **Jegul**
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 25: **Cemara**
(Foto: Rahmi 2016)

d. Busana dan Aksesoris

1. Busana

Penggarapan busana dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* berpijak pada busana tari putri yang disimbolkan menggunakan

samparan, namun pada dasarnya tidak terikat oleh aturan atau patokan-patokan tari klasik. Dilihat dari belakang, bagian punggung tidak ditutupi kain sehingga terlihat bagian punggungnya, tujuannya untuk memperlihatkan bentuk liukan-liukan tubuh penari.

Kain samparan jenis *shantung* menggunakan warna merah polos, untuk bagian badan mengenakan *kemben* yang sudah jadi dan disambung dengan kain *tile* yang dipadukan dengan kain *shantung* warna merah, menggunakan *obi* warna emas pada bagian pinggang ditambah aksesoris kain jarik model *parang* yang dibentuk hampir menyerupai bentuk *dodot*. Menggunakan kain sampur, pemilihan warna hijau tua karena keserasian dengan warna merah. Pemilihan warna emas dan warna merah agar terlihat *glamour*. Makna warna merah lambang dari keberanian.



Gambar 26: **Kain Shantung**
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 27: ***Kemben*** jadi dengan sambungan kain *tile*
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 28: **Bokongan** dengan motif jarik *parang*
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 29: **Sampur** jenis *kembang suruh*
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 30: *Slepe*
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 31: *Thothok*
(Foto: Rahmi 2016)

2. Aksesoris

Penggunaan aksesoris dalam “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* ini sangat sederhana. Aksesoris dikepala yang digunakan adalah *centhung* sebagai simbol dari ratu, bahwasanya “simbol ratu tidak hanya dari mahkota melainkan *centhung* juga dapat sebagai simbol”. Menggunakan *grodha* yang melambangkan keseragaman atau *rampak*,

ditambah dengan asesoris rambut yang ditempel dibelakang rambut dan menggunakan *cundhuk mentul* ditengah-tengah rambut (wawancara Prapto, 21 Juni 2016). Aksesoris lainnya adalah *anting*, gelang dan *klat bahu*.



Gambar 32: ***Centhung***
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 33: ***Grodha***
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 34: **Gelang**
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 35: **Anting-anting**
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 36: ***Klat bahu***
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 37: **Assesoris rambut**
(Foto: Rahmi 2016)



Gambar 38: ***Cundhuk Mentul***
(Foto: Rahmi 2016)

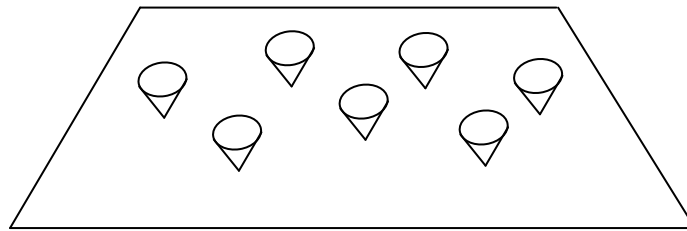
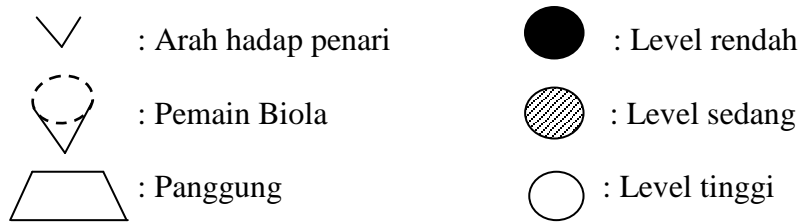
e. Desain lantai

Fajar Prastiyaning menghadirkan pola lantai secara dinamis agar daya tarik sebuah karya tari menghindari hal-hal yang bersifat monoton atau membosankan. Dinamika pola lantai tari ini dapat dilihat dari perubahan pola seperti pada pola menyebar secara beraturan dengan pola menyebar secara acak, pola menggerombol secara beraturan dan pola menggerombol secara acak, pergantian penari dari berbagai posisi.

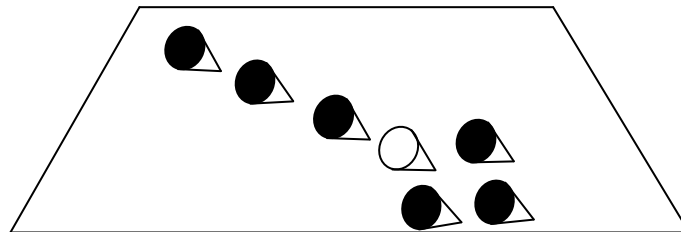
Dalam pola lantai tari ini cenderung menggunakan pola lantai *ngempel* atau menggerombol sebagai penggambaran suatu kesatuan dan sering pola lantai penari kelompok terpisah dengan penari tokoh karena untuk kebutuhan penonjolan salah satu penari. Terdapat pola lantai yang masih berpijak pada tari *bedhaya* yaitu *selang-seling*, *montor mabur*, *telu siji telu*, *telu papat*, *ngempel*, *mata panah*, dan *jejer wayang*.

Selain pola lantai, Fajar Prastiyaning menggunakan level agar dinamis gerak lebih variatif. Level yang digunakan ada tiga bagian yaitu level rendah, level sedang, dan level tinggi. Dalam tari ini level rendah diwujudkan pada motif gerak *jengkeng* dan *sila*. Level sedang merupakan posisi normal tubuh penari di antara level rendah dan level tinggi diwujudkan dalam motif gerak *lumaksana*, *kenseran*, *meliuk*. Level tinggi dapat ditandai dengan posisi tubuh dan tangan diangkat ke atas serta posisi kaki menapak dengan tumpuan telapak kaki depan dalam istilah Jawa adalah *jinjit*, dalam tari ini diwujudkan motif gerak *srisig* dan *jinjit*.

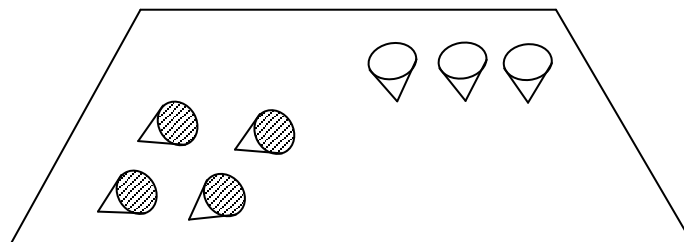
Keterangan :



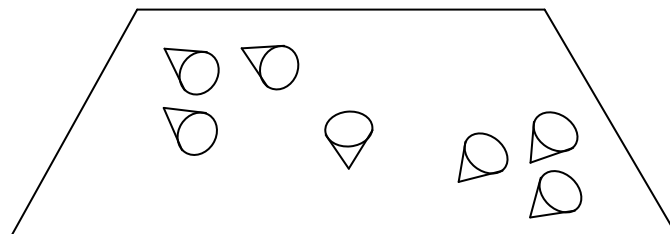
Gambar 39: **Pola lantai *selang-seling***



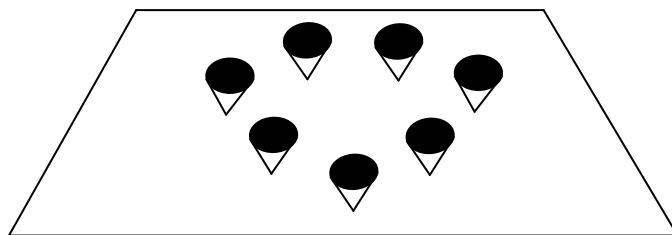
Gambar 40: **Pola lantai *montor mabur***



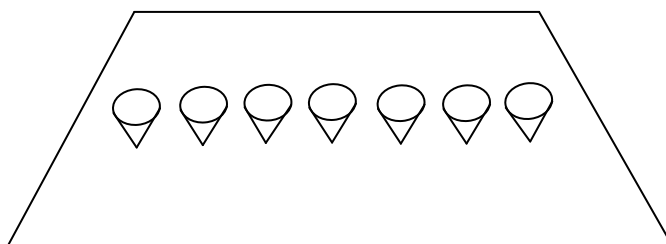
Gambar 41: **Pola lantai *telu papat***



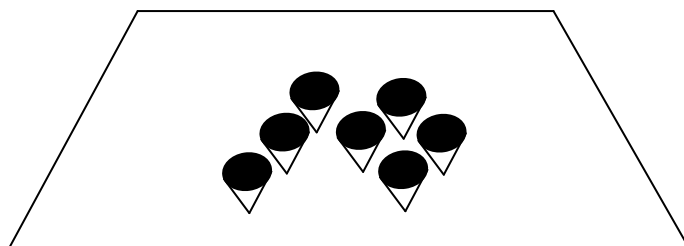
Gambar 42: **Pola lantai *telu siji telu***



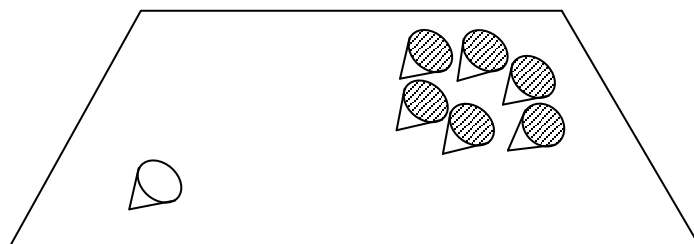
Gambar 43: Pola lantai *mata panah*



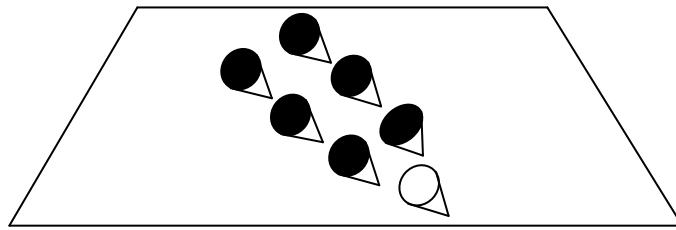
Gambar 44: Pola lantai *jejer wayang*



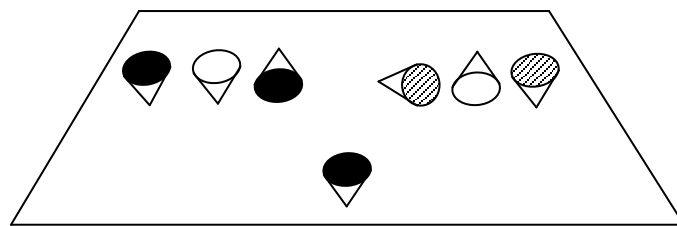
Gambar 45: Pola lantai *ngempel*



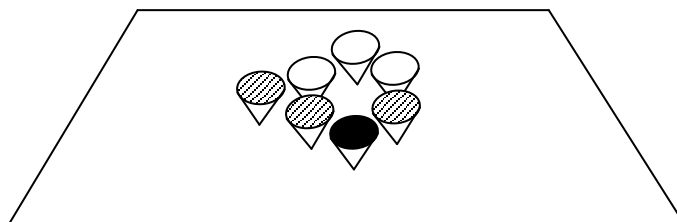
Gambar 46: Pola lantai penari lain *ngempel* dan yang satu menyendiri



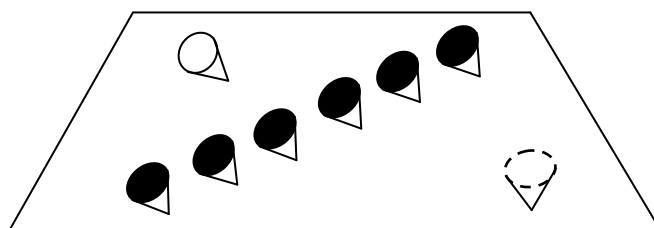
Gambar 47: Pola lantai *diagonal*



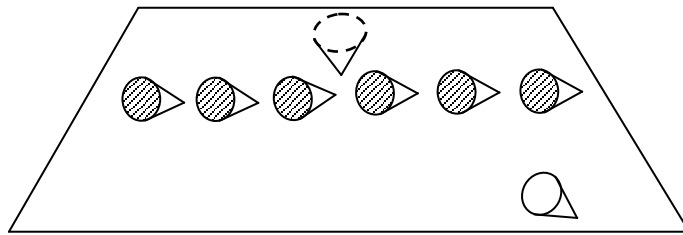
Gambar 48: Pola lantai saat penari *pose* dan satu di tengah melantunkan nyanyian



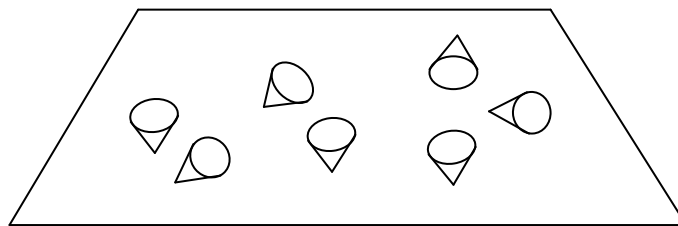
Gambar 49: Pola lantai *ngempel* saat semua penari membentuk *pose-pose* penggambaran *reseksi Sarpa Kenaka*



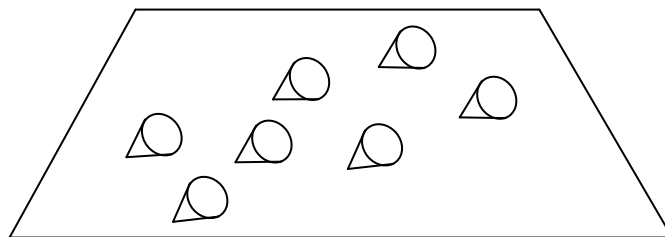
Gambar 50: Pola lantai *diagonal* saat pemain biola masuk dengan posisi di depan pojok kanan



Gambar 51: **Pola lantai penari kelompok *jejer wayang* dengan pemain biola di belakang dan penari tokoh di depan pojok kanan**



Gambar 52: **Pola lantai *broken* saat menuju klimaks**



Gambar 53: **Pola lantai saat *ending***

B. Pembahasan

Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani merupakan karya inovatif baru. Sesuai dengan pendapat Murgiyanto (1992: 12) bahwa koreografi adalah proses pemilihan dan penciptaan karya menjadi sebuah tarian dan di dalamnya terdapat laku kreatif. Maka Fajar Prastiyani menciptakan karya tari model *bedhaya* ini karena dia ingin mengasah kemampuannya dalam berkarya. Selain itu juga menghadirkan ragam gerak baru sesuai dengan intensitas tubuh yang Fajar Prastiyani miliki.

Penggarapan karya tari ini berangkat dari pemikiran Fajar Prastiyani yang menginterpretasikan tokoh *Sarpa Kenaka*. Sama halnya yang dijelaskan oleh Djelantik (1999:77) bahwa interpretasi merupakan intelektual manusia ditambah dengan pengalaman menghasilkan pengertian yang lebih mendalam tentang apa yang dipersepsi. Maka Fajar Prastiyani menginterpretasikan *Sarpa Kenaka* yang dikaitkan dengan wanita jaman sekarang. Perjalanan seorang wanita yang mengalami berbagai permasalahan batin, tentang keinginan, dan nafsu duniawi.

Konsep koreografi atau ide mencipta tari dapat muncul berdasarkan suatu penafsiran dari koreografer yang bersifat simbolik. Suatu penafsiran dapat diungkapkan lewat simbol atau lambang (Hartoko, 1984: 14). Demikian juga yang dilakukan Fajar Prastiyani dalam menafsir tokoh *Sarpa Kenaka* agar dapat tersampaikan karakter *Sarpa Kenaka* tersebut. Dengan menciptakan elemen-elemen koreografi seperti gerak, iringan, rias dan busana diwujudkan melalui simbol yang mempunyai arti. Simbol atau pertanda yang mempunyai arti tertentu disebut *allegori* (Djelantik, 1999: 18).

Penggarapan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menerapkan konsep *bedhayan* menggunakan tujuh penari. Dalam koreografi harus mementingkan penari sebagai salah satu subjek dalam tari (Rimasari 2010:21). Maka Fajar Prastiyani memilih penari yang dapat melakukan teknik gerak sesuai dengan teknik yang Fajar miliki. Penari harus dapat berekspresi, dan melakukan gerak-gerak baru dari hasil eksplorasi sesuai

konsep karya tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* (wawancara Ninda, 5 Mei 2016).

Fajar Prastiyani memunculkan teknik gerak-gerak yang lebih berani untuk memunculkan kualitas penari. Berdasarkan konsep tradisi yang disebut *hastasawanda* yaitu pedoman dalam tari Jawa khususnya Surakarta, Sumandiyo (1999: 36) menjelaskan bahwa *pacak* yaitu interpretasi peran yang dibawakan, *pancat* adalah pijakan dalam setiap variasi, *lulut* yaitu ketepatan atau kesesuaian antara irama gerak dan irama gendhing, *luwes* adalah terlihat pantas atau tidak kaku, *ulat* adalah ekspresi wajah yang mendukung karakter, *wiled* adalah kemampuan teknik gerak, *irama* adalah ketepatan, dan *gendhing* adalah iringan tari.

Bentuk penyajian adalah wujud keseluruhan dari suatu penampilan (Suharto, 1984:35). Demikian hal nya dalam bentuk penyajian tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* yang menampilkan karya model *bedhaya* dengan konsep *bedhaya baju beksan*, *beksan*, dan *mundur beksan*. Maka Fajar Prastiyani membagi konsep *bedhaya* tersebut ke dalam tiga bagian yaitu awal, tengah, dan akhir.

(Soedarsono, 1978:23) menjelaskan bahwa bentuk penyajian dalam tari mempunyai pengertian cara penyajian atau cara menghadirkan suatu tari meliputi unsur-unsur atau elemen pokok dan pendukung tari. Sama hal nya dari karya Fajar ini yang memiliki elemen-elemen koreografi meliputi gerak, iringan, desain lantai, rias dan busana.

Elemen pertama dalam karya ini adalah gerak, rangkaian gerak dalam tari ini menghadirkan gerak tubuh yang meliuk-liuk dan bergeliat, sebagai

ungkapan dari gerak ular. Seperti yang dikatakan Rusliana (1986: 11) bahwa gerak di dalam seni tari merupakan gerak-gerak yang telah mendapat pengolahan tertentu berdasarkan khayalan, persepsi, dan interpretasi.

Penggarapan gerak karya tari ini menekankan pada teknik tubuh, seperti teknik perut, teknik bergetar, teknik keseimbangan, dan teknik kelenturan. Seperti yang dikatakan Sumandiyo (1999: 72) bahwa teknik berkaitan dengan proses cara melakukan sesuatu. Maka teknik-teknik yang dimiliki Fajar dilakukan dengan mengeksplorasi gerakan sesuai dengan kemampuannya.

Elemen kedua yaitu musik tari, musik tari dalam karya ini memiliki konsep tradisi yang dikembangkan sebagai cara menciptakan musik tari yang lebih progresif. Dalam tari, iringan memegang peranan penting, bukan hanya sekedar iringan tetapi juga sebagai kesatuan dalam tari (Soedarsono, 1978:26). Demikian penggarapan musik tari ini yang menggunakan musik pentatonis berpadu dengan musik diatonis. Perpaduan musik tersebut menghadirkan laras baru dan suasana baru sesuai dengan tema tarinya.

Elemen yang ketiga yaitu rias dan busana, seperti yang dikatakan Rosid (1983:62) bahwa rias tari bukanlah semata-mata untuk mempercantik penari saja, akan tetapi tujuan pokoknya adalah menjadikan wajah penari sesuai dengan perwatakan tokoh yang akan “digambarkan” dalam tarian yang akan dibawakan. Penggarapan rias dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* memiliki simbol-simbol yang menggambarkan seekor ular, seperti motif sisik yang ada di bagian kening, leher, bahu, dan punggung.

Warna dalam rias mencolok atau tebal dikarenakan ingin memperjelas karakter *Sarpa Kenaka*.

Tata busana merupakan elemen dalam penunjang tari yang tidak dapat dipisahkan dengan tata rias. Tiap kostum yang dipakai dalam suatu pementasan mempunyai suatu ciri atas pribadi peran dan membantu menunjukkan adanya hubungan peran yang satu dengan peran yang lainnya (Harymawan, 1986: 131). Demikian dalam busana tari ini memiliki peran tari putri yang disimbolkan dengan kain samparan. Kostum dibuat senyaman mungkin agar tidak mengganggu gerak, selain itu kostum dalam tari ini memperlihatkan kesan *glamour* dengan perpaduan warna merah dan emas.

Elemen yang keempat yaitu desain lantai, Soedarsono (1986: 19), menjelaskan bahwa desain lantai adalah pola yang dilintasi oleh gerak-gerak dari komposisi di atas lantai dari ruang tari. Dalam karya tari ini menghadirkan pola lantai berdasarkan gerak, dari gerak itulah tercipta pola lantai (wawancara Fajar, 7 Mei 2016). Pola lantai karya tari ini banyak berpindah tempat karena disesuaikan dengan ragam gerakannya. Fajar berpijak pada pola lantai *bedhaya* seperti jejer *wayang*, *montor mabur*, dan lain sebagainya.

BAB V PENUTUP

A. Kesimpulan

Kajian mengenai koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani dapat disimpulkan bahwa karya tari ini adalah karya eksperimen yang berusaha dijadikan sebuah karya tari yang berbeda dengan tari-tari *bedhaya* yang sudah ada. Penyusunan tari ini melakukan upaya untuk membuat motif gerak menunjukkan karakter dan upaya mengembangkan ragam gerak tari tradisi, sehingga dapat menjadi inspirasi para seniman untuk menciptakan sebuah karya tari berpijak dari tari tradisi.

Adanya penciptaan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* ini dapat menambah tafsiran lain atas *genre* tari *bedhaya* yang terkesan sakral dan kaku. Hal tersebut dapat memberikan inspirasi bagi penyusunan tari model *bedhaya* lainnya untuk lebih berani mengembangkan tafsirannya.

Penyusunan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* tidak terlepas dari proses pembentukan koreografi yang dapat dilihat melalui bentuk gerak, tehnik gerak, dan isi tarinya. Melalui bentuk gerak dapat dilihat adanya motif-motif gerak yang dihasilkan dari tubuh penari, volume gerak, dan dinamika gerak. Karya tari ini memiliki elemen-elemen koreografi yang meliputi gerak, musik tari, rias, busana, dan desain lantai.

a. Gerak

Gerak tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* menunjukkan adanya penggarapan dinamika gerak dan motif gerak yang sebelumnya tidak digunakan dalam tari *bedhaya*. Gerak-gerak disusun berpijak pada tokoh *Sarpa Kenaka* yaitu kecenderungan gerak yang meliuk-liuk, bergetar,

bervolume besar, cepat dan kuat. Gerak menunjukkan tempo yang berbeda-beda, sehingga tidak terlihat monoton seperti tari *bedhaya*.

b. Musik Tari

Penggarapan musik tarinya masih berpijak pada penggarapan musik tari *bedhaya* tradisi. Hal ini terlihat pada pengolahan unsur *gendhing* dan adanya unsur pola *kemanak*. Terdapat pengembangan unsur lainnya seperti menggunakan syair bahasa Indonesia dan bahasa Jawa. Memadukan beberapa alat musik yaitu gamelan Jawa yang dilengkapi dengan alat musik jimbe, biola, dan saxophone.

c. Rias

Rias dalam tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* berpijak pada rias tradisi *bedhaya*. Menggunakan simbol-simbol yang menggambarkan seekor ular. Ketebalan warna memberi kesan tegas, dan menggunakan motif rias karakter ular sebagai penggambaran tokoh *Sarpa Kenaka*.

d. Busana

Busana yang digunakan tidak berpijak dari tari *bedhaya* karena tidak menggunakan *dodot ageng*. Busana tari ini menggunakan kain jenis *samparan* warna merah dan *kemben* yang sudah dimodifikasi. Busana juga tidak lepas dari tari tradisi, yang dapat dilihat dari perpaduan menggunakan jarik. Pemilihan warna dalam busana hanya untuk memberi kesan *glamour*.

e. Desain Lantai

Penyusunan pola lantai mengambil beberapa pola lantai dalam tari tradisi Jawa seperti pola lantai *montor mabur*, dan *jejer wayang*. Dalam tari

ini pola lantai sering berubah atau berpindah tempat sebagai penggambaran ular yang selalu berpindah tempat.

B. Saran

1. Tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* dapat dipopulerkan melalui program-program Institut Seni Indonesia Surakarta seperti kegiatan-kegiatan yang ada di lembaga tersebut.
2. Untuk Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Surakarta , hendaknya lebih memperhatikan tari-tarian yang lama maupun karya tari baru agar tetap terjaga dan tidak hilang di tengah pengaruh globalisasi.
3. Pengetahuan dan keterampilan dalam menari, khususnya bagi mahasiswa seni tari penelitian ini dapat dijadikan referensi mengenai kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* untuk penelitian-penelitian selanjutnya.

Daftar Pustaka

- Abdurachman, Rosjid. 1979. *Seni Tari III*. Jakarta: C.V. Angkasa
- Arikounto, Suharsini. 2010. *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktek*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Arthur, Dkk. 1999. *Catatan Seni*. Bandung. STSI PRESS
- Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia bekerja sama dengan Arti.
- Hadi, Y Sumandiyo. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*. Yogyakarta: Cipta Media
- Hartoko, Dick. 1983. *Manusia dan Seni*. Yogyakarta: Nerbit Kanisius
- Harymawan, RMA. 1980. *Dramaturgi*. Bandung: Rosdakarya
- _____. 1986. *Dramaturgi*. Bandung: Rosda.
- Hidayat, Arif. 2012. *Aplikasi Teori Hermeneutika Dan Wacana Kritis*. Purwokerto: STAIN Prees.
- Jazuli, M. 1994. *Telaah Teoritis Seni Tari*. Semarang: IKIP Semarang Press
- Koentjoroningrat. 1984. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Aksara Baru
- Lathief, Halilintar. 1986. *"Pentas" Sebuah Perkenalan*. Yogyakarta: Lagaligo. Januari 1986.
- Meri, La. 1986. *Elemen-Elemen Dasar Komposisi Tari*. Lagaligo: ISI Yogyakarta.
- Moleong, Lexy J. 2013. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- _____. 1996. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Rosdakarya.
- _____. 2001. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Palmer, E Richard. 1969. *Hermeneutika Teori Baru Mengenai Interpretasi*. Yogyakarta: Pustaka Belajar.
- Papenhuyzen, Clara Brakel. 1991. *Seni Tari Jawa Tradisi Surakarta Dan Peristilahnya*. Alih Bahasa. Mursabyo. Jakarta: ILDEP-RUL.

- Prihartini, Nanik. 2007. *Joged Tradisi Gaya Kasunanan Surakarta*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Raharja, Mudjia. 2008. *Dasar-Dasar Hermeneutika*. Yogyakarta: AR-RUZZ MEDIA.
- Ruslana, Iyus. 1986. *Pendidikan Seni Tari untuk SMTA*. Bandung: Ankasa
- Soedarsono. 1978. *Pengantar Pengetahuan Dan Komposisi Tari*. Yogyakarta: ASTI Yogyakarta
- _____. 1976. *Mengenal Tari-Tarian Rakyat di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia.
- Soetedjo, Tebok. 1983. *Diktat Komposisi Tari Yogyakarta*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia
- Sugiyono. 2009. *Metode Penelitian Pendidikan*. Bandung: CV ALFABETA.
- _____. 2014. *Pemahaman Penelitian Kualitatif*. Bandung: CV ALFABETA
- Sugiyono. 2013. *Metode Penelitian Kuantitatif, Kualitatif, dan Kombinasi (MIXED METHODS)*. Yogyakarta: ALFABETA.
- Suharti, Theresia. 2015. *Bedhaya Semang Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Yogyakarta: PT.Kanisius.
- Suharto, Ben. 1984. *Metode Pencatatan Tari Tradisi*. Yogyakarta. ASTI.
- Tasman, A, 2008. *Analisa Gerak Dan Karakter*. Surakarta : ISI Press Surakarta.
- Tim Penyusun. 2005. *“BAHASA INDONESIA-KAMUS”*. Jakarta: Pusat Bahasa
- Sumber Internet :
- <http://yoicin.blogspot.co.id/2013/11/pengertian-tari.html>, diunduh tanggal 6 Februari 2016
- <http://www.scribd.com/doc/13574305/Pengertian-Perkembangan-Manusia>, diunduh tanggal 26 Februari 2016
- Sumber Lain :
- Buku Panduan Tugas Akhir

LAMPIRAN

Lampiran 1

GLOSARIUM

<i>Sarpa Kenaka</i>	: Tokoh antagonis dari pewayangan Ramayana yang merupakan adik kandung Rahwana dan merupakan seorang raksasa wanita. Dalam bahasa <i>sansekerta</i> Sarpa adalah ular dan Kenaka adalah kuku yang tajam.
<i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	: Karya tari model bedhaya terinspirasi dari sosok Sarpa Kenaka.
<i>Sarpa Rodra</i>	: Dalam istilah Jawa <i>Sarpa</i> yaitu ular dan <i>Rodra</i> yaitu meluap-luapkan atau menggetarkan.
<i>Reseksi</i>	: Raksasa Wanita.
<i>Global Warming</i>	: Pemanasan global, suatu proses peningkatan suhu rata-rata atmosfer, laut dan daratan bumi.
<i>Maju beksan</i>	: Bagian awal sebuah tarian.
<i>Beksan</i>	: Bagian tengah atau isi sebuah tarian.
<i>Mundur Beksan</i>	: Bagian akhir sebuah tarian.
<i>Pose</i>	: Bentuk menari saat diam sesaat, tidak bergerak.
<i>Ending</i>	: Bentuk akhir sebuah tarian.
<i>Lumaksana</i>	: Ragam gerak berjalan pada tari.
<i>Jengkeng</i>	: Posisi duduk dalam menari.

<i>Sembahan</i>	: Ragam gerak menyembah.
<i>Kembang Pepe</i>	: Ragam gerak dalam tari Surakarta.
<i>Pendhapan</i>	: Ragam gerak dalam tari Surakarta.
<i>Onclang</i>	: Gerak lompat dalam menari.
<i>Mayuk</i>	: Posisi badan condong ke depan.
<i>Sindheth</i>	: Gerak penghubung dalam tari
<i>Srisig</i>	: Berjalan kecil-kecil dilakukan dengan cepat.
<i>Hastasawanda</i>	: Kaidah dalam menari khususnya Surakarta.
<i>Baya Mangap</i>	: Jari rapat dan lurus, ibu jari agak membuka dan maju sedikit.
<i>Menthang</i>	: Meluruskan tangan ke samping.
<i>Seblak</i>	: Tangan menthang sejajar lambung dan digerakkan kebelakang.
<i>Ngayang</i>	: Posisi badan ditarik ke belakang.
<i>Pakarena</i>	: Musik yang kencang.
<i>Body Painting</i>	: Seni melukis dengan media kulit atau tubuh manusia.

Lampiran 2

Pedoman Observasi**A. Tujuan**

Observasi dilakukan oleh peneliti dengan tujuan untuk mendapatkan data tentang kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta.

B. Pembatasan

Observasi dilakukan dengan pengamatan terhadap tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* antara lain dari aspek:

1. Latar Belakang tari
2. Bentuk Penyajian tari
3. Elemen-elemen koreografi tari

C. Kisi-kisi Pedoman Observasi TabelTabel 1: **Pedoman Observasi**

No.	Aspek yang diamati	Catatan
1.	Latar Belakang tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	
2.	Bentuk Penyajian tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	
3.	Elemen-elemen koreografi tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i>	

Pedoman Wawancara

A. Tujuan

Wawancara ini dilakukan dengan maksud dan tujuan untuk mendapatkan data baik secara tertulis maupun rekaman tentang kajian koreografis tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* karya Fajar Prastiyani di ISI Surakarta.

B. Pembatasan

1. Latar Belakang tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*
2. Bentuk Penyajian tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*
3. Elemen-elemen koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*

C. Narasumber

1. Penata Tari
2. Penata Iringan
3. Penata Rias dan Busana
4. Penari

D. Kisi-kisi Wawancara

1. Bagaimana latar belakang tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*?
2. Bagaimana inspirasi penyusunan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*?
3. Bagaimana alur adegan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*?
4. Bagaimana elemen-elemen koreografi tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra* meliputi gerak, musik tari, rias, busana, dan desain lantai?

Lampiran 4

Pedoman Dokumentasi

A. Tujuan

Dokumentasi ini dilakukan guna untuk menambah kelengkapan data yang berkaitan dengan tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*.

B. Pembatasan

Dalam melakukan dokumentasi ini peneliti membatasi dokumen sebagai sumber data yang berupa:

1. Rekaman video
2. Foto-foto
3. Naskah tari “*Sarpa Kenaka*” dalam *Bedhaya Sarpa Rodra*
4. Buku catatan dan referensi

C. Kisi-kisiDokumentasi

No.	Dokumentasi	HasilDokumentasi
1.	Rekaman : 1. Rekaman video pementasan tari “ <i>Sarpa Kenaka</i> ” dalam <i>Bedhaya Sarpa Rodra</i> Buku catatan hasil wawancara (tulisan dan rekaman)	

2.	<p>Foto-foto :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Foto-foto dokumentasi pementasan tari <i>“Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpa Rodra</i> 	
3.	<p>Buku-buku :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Buku catatan latar belakang tari <i>“Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpa Rodra</i> 2. Buku catatan yang berisi bentuk sajian tari <i>“Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpa Rodra</i> 3. Buku catatan mengenai elemen koreografi <i>“Sarpa Kenaka” dalam Bedhaya Sarpa Rodra</i> 	

LAMPIRAN

DOKUMENTASI



Gambar 54: **Kampus ISI Surakarta**
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 55: **Bersama Ibu Saryuni**
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 56: **Bersama Fajar Prastiyani**
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 57: Mbak Tutut (Penata Rias Busana)
(Foto: Tutut, 2016)



Gambar 58: Dedek Wahyudi (Penata Irianan)
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 59: Bersama Ninda (Penari)
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 60: Busana tampak depan
(Foto: Rahmi, 2016)



Gambar 61: Busana tampak belakang
(Foto: Rahmi, 2016)

LAMPIRAN
NOTASI MUSIK TARI
“SARPA KENAKA” dalam BEDHAYA
SARPA RODRA

1. INTRO

a) Bonang → 2 3 5 3 5 6 2 3 5 3 5 6

b) Balungan :

5 6 5 6 5 6 5 3 2 3 5 6 5 3 (2)
 3 5 6 4 6 5 3 2 3 5 6 4 6 5 3 (2)
 2 2 2 (2)

Demung :

$\overline{12}$ 3 $\overline{23}$ 4 $\overline{34}$ 5 $\overline{45}$ 6 $\overline{56}$ 7
 $\overline{65}$ 6 $\overline{54}$ 5 $\overline{43}$ 4 $\overline{32}$ 3
 $\overline{12}$ 3 $\overline{23}$ 4 $\overline{34}$ 5 $\overline{45}$ 6 $\overline{56}$ 7
 $\overline{65}$ 6 $\overline{54}$ 5 $\overline{43}$ 4 $\overline{32}$ 3

Saron :

$\overline{56}$ 7 $\overline{54}$ 3 $\overline{56}$ 7 $\overline{54}$ 3 $\overline{45}$ 6 $\overline{56}$ 7 $\overline{65}$ 6 $\overline{54}$ 3
 $\overline{56}$ 7 $\overline{54}$ 3 $\overline{56}$ 7 $\overline{54}$ 3 $\overline{45}$ 6 $\overline{56}$ 7 $\overline{65}$ 6 $\overline{54}$ 3

Demung :

$\overline{.7}$ $\overline{.5}$ $\overline{.3}$ (2)

Balungan :

3 5 6 4 6 5 3 2 3 5 6 4 6 5 3 (2)
 2 2 2 2 swk

2. VOKAL MASA

a) Vokal Putri:

6 6 3 3 i i 6 6 3 3 1 1
 a- da ka- la a - da sa- at a - da ma- sa

b) Vokal Putra :

. . . 5 6 3 2 (1)
 Wak - tu ber-pu -tar

c) Vokal Putri:

1 1 3 3 6 6 i i 6 6 3 3
 Ma-sa la- lu ma-sa ki- ni ma- sa de- pan

d) Vokal Putra :

. i 3 2
 Se- ka- rang

d) Vokal Putri:

3̣ 3̣ ị ị 6 6 3 3 6 6 1 1
 Se-ka-rang dan ju-ga ha-ri i-ni a-da-

e) Vokal Putra:

. . . 5̣ 6̣ 3 2 ①
 lah ha-ri i-ni

3. SESEGAN WASPA

. 1 . 1 . 6 4 ① . 1 . 1 . 6 4 ①
 . 1 . 1 . 6 5 ③ 2 3 5 6 4 6 5 ①
 [: . ị . ị . ị . ị :]

Vokal Waspa

. ị ị ị ị 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ ị 3̣ 3̣ 2̣ ị ị 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 0̣
 Bu-tir bu- tir a-ir ma-ta ha-puslah de-ngan ter-tawamu ha
 00 ị ị ị ị 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ ị 3̣ 3̣ 2̣ ị ị 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣

0 0 0

hahaBu-tir bu- tir a-ir ma-ta ha-puslah de-ngan ter-tawamu
 hahaha

4. SREPEG

1̣ 1̣ . 7̣ . 6̣ . 5̣ . 3̣ 2̣ 1̣ . 7̣ 1̣ . 1̣
 1 1 1 5 5 5 5 4 4 4 4 3 3 3 3 2
 2 2 2 ① 1 1 . 7 7 7 7 3 3 3 3 5
 5 5 5 1 1 1 1 4 4 4 4 3 3 3 3 2
 2 2 2 ① 1 1 . 7 7 7 7 3 3 3 3 5
 5 5 5 1 1 1 1 4 4 4 4 3 3 3 swk

5. GANTUNGAN MELODI IKATAN

→ 6 3 . 3 7 3 . 3 7 3 . 3 ①
 3 . 3 6 3 . 3 7 3 . 3 7 3 . 3 ⑥
 [: 3 . 3 6 3 . 3 7 3 . 3 7 3 . 3 ①
 3 . 3 6 3 . 3 7 3 . 3 7 3 . 3 ⑥ :]

Vokal :

. 6 3 3 3 4 3 2 1 7
 Ku - i - ngin le - pas da-ri l - kat-
 6 7 1 4 . 4 . 3 3 3 4 5 4 3 2 2

an yang me-mi	-	kat	ku -	I - ngin le - pas	da - ri li - lit -
1 1 7 1	.	.	6	3 3 3 4	3 2 1 7
an men-je - rat			su -	rat-an na- sib	ke - hi-dup-an
6 7 1 4	.	4 .	3	3 3 4 5	4 3 5 7
di - da- lam ko	-	drat	ma -	nu- sia wa- jib	men- ca- ri ja -
6 6 5 6	.	.	6	3 3 3 4	3 2 1 7
lan wi- ra - dat			na -	sib ka- um wa -	ni - ta ba- gai
6 7 1 4	.	.	3	3 3 4 5	4 3 2 2
ter-pen- ja - ra			ter -	kung-kung o - leh	nor- ma yang mem
1 1 7 1	.	.	6	3 3 3 4	3 2 1 7
ba - tas- i - nya			ku -	tak I - ngin men -	ja - di kor- ban
6 7 1 4	.	.	3	3 3 4 5	4 3 5 7
hu- kum rim- ba			yang	ku- at me- nin	das ka- um yang
6 6 5 6					
tak ber - da - ya					

6. TRANSISI

⇒	.	7	.	4 .	7	.	4 .	3	.	7 .	3	
.	.	.	1	.	5 .	1	.	5 .	1	.	5 .	1
.	.	.	4	4	4 4	3	3	3 2	2	2 2	(1)	
1	1	.	11	.6 .5 .3	21	.7	1 .	1				
1	1	1	5	5	5 5	2	2	2 1	1	1 1	4	
4	4	4	3	3	3 3	55	.5 .5 .	55	.5 .5 .	(1)	i	
.6 .5 .3	21	.7	1 .	1	1	1 1	1 5	5	5 5	5 2		
2	2	2	1	1	1 1	4	4	4 3	3	3 3	2	
2	5	5	(1)	[i i i i]						

7. MANTRA SEMESTA

Vokal :

a) . 1 1 1 1 || 7 1 2 3 || 3 3 3 3 || 2 1 7 (1)

Da- ri a - rah se- la - tan me- lang- kah ke ma- sa de- pan

. 1 1 1 1 || 7 1 2 3 || 3 3 3 3 || 2 1 7 (1)

Da- ri a - rah u - ta- ra me- lang- kah meng- ga - pai ci - ta

. 1 1 1	7 1 2 3	3 3 3 3	2 1 7 (1)
Da-ri a -	rah di ti - mur	ber-su- jud dan	ber-ta - fa- kur
. 1 1 1	7 1 2 3	3 3 3 3	2 1 7 (1)
Da-ri a -	rah di - ba - rat	me- mo- hon ber -	kah dan rah- mat
. . 7 1	1 7 7 1	1 7 7 1	1 7 7 1
Pa- gi	si - ang ma- lam	ma- ta - ha- ri	bu- lan bin- tang
1 7 7 1	. 7 7 1	1 7 7 1	. . 7 1
Ber- ke - ja - ran	men- ja - ga	per- ge- rak- an	de- mi
11 7 7 1	. 7 7 1	. 1 2 3	2 1 7 (1)
kese- la - ra - san	har- mo- ni	a - lam	dan se- mes- ta
. 7 7 1	1 7 7 1	1 7 7 1	7 1 2 3
Ber- ge- rak	ke- se- la - tan	ter- li- hat si -	nar rem- bu- lan
. 1 2 3	3 1 2 3	3 1 2 3	
Ber- ge- rak	ke - u- ta - ra	ter- li- hat - lah	
. . 2 3	3 2 1 7 (1)		
te - rang	si- nar pur- na- ma		
. 7 7 1	1 7 7 1	1 7 7 1	
Ber- ge- rak	- lah ke ti - mur	oh se - mo- ga	
. . 7 1	1 7 1 2 3		
ki - ta	men- da - pat mash- ur		
. 1 2 3	3 1 2 3	3 1 2 3	
Ber- ge - rak	lah ke- ba - rat	oh se- mo- ga	
. . 2 3	3 2 1 7 (1)		
ki - ta	menda- pat rah- mat		

Notasi Balungan:

a) . . . 3 . . . (1) . . . 3 . . . (1)
. . . 3 . . . (1) . . . 3 . . . (11)

isian garap :

. . . 13.1 3 . . 31.3 1 . . 13.1 3 .
. 31.3
1 . . 13.1 3 . . 31.3 1 . . 13.1 3 . .
(11)

b) Jenggleng

. . . 11 . . . 11 . . . 11 . . . 11

. . . $\overline{11}$. . . $\textcircled{1}$

c) Motif Palaran

2 1 2 1 2 1 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3
 2 $\textcircled{1}$
 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3
 4 3 4 3 4 3 2 3 2 $\textcircled{1}$

d) Sesegan motif srepegan

[2 $\overline{35}$ $\overline{.3}$ 6 5 $\overline{32}$ $\overline{.3}$ $\textcircled{1}$ 2 $\overline{35}$ $\overline{.3}$ 6 5 $\overline{32}$ $\overline{.3}$ $\textcircled{1}$]

e) Jengglengan balungan

. . . $\overline{.1}$ 1 . . $\overline{.1}$ $\overline{11}$. . $\overline{.1}$ 1 . . .
 . $\overline{55}$ $\overline{55}$. . $\overline{55}$ $\overline{55}$.
 . . . $\overline{.1}$ 1 . . $\overline{.1}$ $\overline{11}$. . $\overline{.1}$ 1 . . .
 . $\overline{55}$ $\overline{55}$. . $\overline{55}$ $\overline{55}$ $\overline{13}$ $\overline{.1}$ 3 . $\textcircled{1}$
 [2 3 5 6 5 3 2 $\textcircled{1}$]

Garap Vokal :

. . . $\textcircled{1}$ || . 7 i 2 . i 7 i . 7 i 2
 O O O O
 . i 7 i 5 . . i 5 . . i || x2
 O O O
 . 7 i 2 3 . . $\textcircled{1}$
 O

8. LANCARAN SARPARODRA

. 2 . 1 . 2 . 1 . 2 . 3 . 5 . $\textcircled{6}$
 [. 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . 6 . 3 . $\textcircled{2}$
 . 3 . 2 . 3 . 2 . 1 . 3 . 5 . $\textcircled{6}$]

Vokal Sarparodra

. $\textcircled{66}$ $\overline{66}$. . 6 $\overline{.6}$ $\overline{61}$ $\overline{12}$ $\textcircled{2}$
 Sarpa rodra ru - drah ing ndriya
 $\overline{.1}$ 2 . 2 $\overline{.3}$ 1 $\overline{21}$ $\textcircled{6}$ $\overline{.5}$ 6 . 6 $\overline{.5}$ 3 $\overline{56}$ $\textcircled{2}$

71

23 5 35 6 5 3 2 3 23 5 35 6 3 5 6 77

b) Bersama :

7 6 77 7 6 7 . . 7 . 7 . 6 5 3 5
 35 .5 3 5 3 23 .2 3 5 35 .3 5 22 2 . 2
 1 x 1 x 1 x x (1)

c) Bergantian :

3 3 2 2 4 4 3 3 . . . x x x x 1
 Bonang Balungan

5 . 6 .5 . 6 5 6 3 . 2 . i . 6 5
 Balungan Bonang

2 3 5 . 2 3 5 6 5 6 i . 2 i 6 5
 balungan bonang Balungan

bonang

2 3 5 . 2 3 5 6 3 . 2 . i . 6 5
 Balungan bonang Bersama

56 7 56 7 76 5 65 4 56 7 56 7 76 5 65 4
 ▲ ▲ ▲ ▲ ▲ ▲ ▲ ▲

45 65 4 45 65 4 45 6 5 . 3 . 5 . 6 7
 bersama bonang

56 7 56 7 56 7 56 7 6 . 5 . 3 . 2 3
 Bonang bal bonang bal Bersama

6 6 5 5 3 3 2 2 1 1 . 5 6 3 2 (4)1
 Bonang Bersama

Vokal Ladrang Mampir ngombe:

a) . . . 3 || 4 5 67 i || . . . 3 || 2 i 6 7
 O O
 || . . . 5 || . 4 5 6 || . 5 6 7i

12. KOMPOSISI MULANIRA $\frac{3}{4}$

Garap Vokal :

Vokal Putri motif stakato

. 2 3 || . 4 5 || . 7 i || . . (1)
 Ho - ho || ho ho || ho ho || Ho
 . 7 i || i 7 i || . . . || i 7 i
 Ho ho || ho ho ho || . . . || ho ho ho
 . 2 i || . 6 7 || . 6 7 || . 7 6 7
 Ho ho || ho ho || ho ho || ho ho ho
 . 6 7 || i 2 3 || . . . || . . (2)
 Ho ho || ho ho ho || . . . || . . .
 . i i || 7 2 i || . i i || 6 5 4
 Ho ho || ho ho ho || ho ho || ho ho ho
 . . 1 || 6 5 4 || . . . || . . (3)
 Ho ho || ho || . . . || . . .
 3 2 i || 6 i 2 || . . 6 || . i 2
 Ho ho ho || ho ho ho || ho || ho ho
 . . . || . . . || . . . || . . (4)

Vokal Putra

. . . || . . . || . . . || . 1 5
 . 5 5 || . 5 5 || . 5 5 || mu- la
 mu- la - ni - ra || sa - ka || 6 5 (3)
 . 3 3 || . 3 3 || . . . || tan a - na
 da - di || a - na || . 1 2 || . 2 1
 . 1 1 || . 1 1 || . 1 2 || sa - ka
 a - na || mben-jang || ba-kal - || 5 6 (1)
 . 1 1 || . 1 1 || . . . || e ba - li
 da- tan || a - na || . . . || . . 4
 . 4 4 || . 4 4 || . 4 5 || mang-
 ka- na || i - ku || wus da - || 6 i (5)
 . 5 5 || . 5 5 || . . 5 || di ko-drat-
 e ma || nung-sa || sa || 6 i 2
 i 6 5 || 6 5 3 || 5 3 2 || ka a - na
 . . . || . . . || . . . || 3 2 (1)

ba - kal - e a - mu - lih mring mu - la - ni - ra

a) Garap Keplokan tangan :

[: $\overline{x1} \overline{x1} x$. . $\overline{1x}$ $\overline{.1} x$. . . $\overline{1x}$:]

b) Garap Balungan :

$\overline{1616} 5$ $\overline{65} \overline{65} 3$ ϕ . . . || $\overline{6} \overline{1} \overline{2}$
 $\overline{53} \overline{53} 2$ $\overline{32} \overline{32} \textcircled{1}$

Sesegan :

[: $\overline{1} \overline{12} \overline{.2} 1$ $\overline{12} 3$ $\overline{32} \textcircled{1}$:]

swk \Rightarrow . 2 1 4 . 2 1 4 . 2 4 :

. 2 4 3 . . 1 . 3 . 1 . 3

. . 1 1 . 3 . 1 . 3 . $\textcircled{1}$

13. KEMANAKAN BONANG WE LHA

[: 3 2 3 . 3 2 3 . :]

a) Garap Vokal Sarpa :

$\overline{5} \overline{5}$
Nenggih

$\overline{.5} \overline{.5} \overline{.5} 5$. . . $\overline{1} \overline{1}$ $\overline{.1} \overline{.1} \overline{.1} 1$. . . $\overline{5} \overline{5}$

ka - wu - wusa si Sar - pa ke - na - ka

kadang

$\overline{.5} \overline{.5} \overline{.5} \overline{6} \overline{6}$ $\overline{66} 6$. $\overline{4} 3$ $\overline{.4} 3$. $\overline{4} 3$ $\overline{.4} 3$. $\overline{1} 3$

na - ta Ngalengka dira - ja wujud yak - si nanging sek - ti

nadyan

$\overline{.1} 3$. $\overline{1} 3$ $\overline{.1} 3$. $\overline{46}$ $\overline{.4} 6$. $\overline{43}$ $\overline{.4} 6$ $\overline{4} 2$

bu - ta ning dig - da - ya mila tan - sah ci - na - ket ing ra - ka

. $\overline{4} 2$ $\overline{3} 4 6$ $\overline{2} 3 5$ $\overline{.2}$ $\overline{.3} \overline{.5} \overline{.6} \overline{.5}$ $\overline{.3} \overline{.2} \overline{.1} \textcircled{5}$

Rahwana ra - ja mi - nang - ka an - del an - del mang - ga - la yu - da

b) Garap Vokal Rodra

$\overline{6} \overline{1} \overline{2} \overline{5}$ || $\overline{6} \overline{1} \overline{2} \overline{6}$ || $\overline{2} \overline{1} \overline{6} \overline{1}$ || $\overline{5} \overline{6} \overline{1} \overline{2}$

Bu - ta pan - da - wa ta - ta ga - ti - wi sa - ya in - dri yak - sa

$\dot{1}$ 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$ || 6 5 $\dot{1}$ 6 || $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ || $\dot{2}$. . (1)
 sa - ra ma - ru - ta pa - wa - na ga - na mar - ga - na
 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 5 || 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 6 || $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ || 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$
 Sa - mi - ra - na lan wa - ra - yang pan - ca ba - yu wi - sik - an gu -
 $\dot{1}$ 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$ || . . . 6 || . 2 4 5 || 4 2 4 (5)
 ling - an li - ma e ha e yo e ya e - yo

c) Vokal Solo Putri :

. . 7 7 || . . 7 7 || . . 7 6 || . 7 . $\dot{2}$
 We - lha da - lah wa - thah thi - thah
 . . $\dot{1}$ $\dot{1}$ || . $\dot{1}$. . || $\dot{1}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ || . 6 . (5)
 Bu - ta ne a - pa - mer so - lah
 . . 7 7 || . . 7 7 || . . 7 6 || . 7 . $\dot{2}$
 Hong the the hyang ka - la ru - dra
 . . $\dot{1}$ $\dot{1}$ || . $\dot{1}$. . || $\dot{1}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ || . 6 . (5)
 Mas pa - tik ra - ja de - wa - ku

d) Vokal Koor Eoe

. 3 . 2 | : . 3 4 5 4 3 . 2 . 3 2 1
 E o e o - wah e o e o - wah
 . 7 3 . 2 : |
 e o

14. LAGU CINTA

a) Pola 4/4

. . . 6 . . $\overline{56}$ 5 . 3 5 6 . 5 . 3
 . . . 6 . . $\overline{56}$ 5 . 3 5 6 . $\dot{1}$. (2)
 . . . 6

b) Pola $\frac{3}{4}$

. . 1 . 2 3 . 5 3
 . . 2 . 3 5 . 3 2 . 3 (1)
 . . 7 . 6 5 . 6 7 . 6 5
 . . 7 . 6 5 . 6 3 . 6 7

Pola 4/4

\Rightarrow 2 2 2 2 2 2 2 2 5 5 5 5 5
 . . $\overline{3}$ $\overline{56}$ 7 7 7 7 $\overline{71}$ $\overline{23}$ 4 . 5 4 3 7 3

7 33 56 7 7 7 7 71 23 4 . 5 4 3 7 3
7 3 5 (6)

Vokal Lagu Cinta

Pola 3/4

. . . || . . 6 || . . 5 || 6 1 1
Wa - hai sa-tri-ya
. . 6 || 1 2 3 || . . 5 || 6 5 3
Ci - tra - mu meng - ge - tar ji - wa
. . . || . . 2 || . . 1 || 2 3 5
Si - nar ma-ta- mu
. . 3 || 2 1 3 || . . 2 || 3 2 (1)
Me - man-car me - nem - bus kal-bu
. . . || . . 7 || . . 7 || 2 5 5
Eng - kau sa-tri-ya
. . 5 || 5 3 3 || . . 2 || 7 6 3
Be - ri- lah se - di - kit cin-ta
. . . || . 7 7 || . . 7 || 2 5 5
A- gar a - ku bi- sa
. . 5 || 7 5 3 || . . 5 || 5 7 7
Me - ra- jut meng - ga - pai a- sa

Pola 4/4

. . . . || 5 6 i 2 || . . i 6 || 5 3 2 2
Ja- ngan di- am ku- i - ngin ja- wa-ban
. . . . || 7 2 3 5 || . . . 3 || 2 7 6 5
Ki- ni a- ku su - dah tak ta- han
. . . . || 1 1 1 7 || . . 1 7 || 1 2 3 4
Ra- sa ha- ti ba- gai ke- ha-us - an
. . 3 5 || 3 4 2 3 || 2 7 6 3 || 6 7 2 3
Oh be - ri- lah a- ku se- te- tes a - ir cin- ta- mu
. . . . || . 1 1 7 || . . 1 7 || 1 2 3 4
Ja- ngan-lah sam-pai ke- ta- gih-an
. . 3 5 || 3 4 2 3 || 2 7 6 3 || 6 7 2 3
Ga- i - rah ra- sa yang la- par sungguh me- nya- kit- kan

. 5 . (6)

15. GANTUNGAN SREPEG

$\dot{1} \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2 \cdot \textcircled{1} :$
 Variasi garap
 $\overline{.5} \overline{6\dot{1}} \overline{56} \overline{15} \quad \overline{6\dot{1}} \cdot \cdot \textcircled{0} \quad \overline{.5} \overline{6\dot{1}} \overline{56} \overline{15} \quad \overline{6\dot{1}} \cdot \cdot \textcircled{.5}$
 $\overline{6\dot{1}} \overline{.3} \overline{1} \overline{3\dot{1}} \quad \overline{3} \cdot \cdot \textcircled{0} :$

Garap Vokal :

$\textcircled{1} \parallel \cdot \underline{2 \ 3 \ 5} \parallel \cdot \underline{6 \cdot} \textcircled{1}$
 $\textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0}$
 $\overline{.5} \overline{6\dot{1}} \overline{56} \overline{15} \quad \overline{6\dot{1}} \cdot \cdot \textcircled{0} \quad \overline{.5} \overline{6\dot{1}} \overline{56} \overline{15} \quad \overline{6\dot{1}} \cdot \cdot \textcircled{.5}$
 ha oe hao e ha oe ha oe hao e ha oe ha
 $\overline{6\dot{1}} \overline{.3} \overline{1} \overline{3\dot{1}} \quad \overline{3} \cdot \cdot \textcircled{0}$
 Oe E o eo e

16. PALARAN MASKUMAMBANG

Vokal :

5 6 $\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{2}$ $\dot{3} \ \dot{1}$ 65
 Den was-pa-da, u - rip ing ndo-nya pu-ni-ki
 $\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6 \ 5 \ 5 \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ 65.3 \ 21$
 a -keh , sam-be-ka-la be -ba-ya sa-mar - gi mar - gi
 $1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 32 \ 35$
 Pa- dha e -ling lan was- pa - da

17. SREPEGAN STYLE

5 1 5 1 5 6 4 $\textcircled{1}$ 5 1 5 1 5 6 4 $\textcircled{1}$
 5 1 5 1 5 6 5 $\textcircled{3}$ 2 3 5 6 4 6 5 $\textcircled{1}$
 Ngelik
 $\cdot \ 5 \ 6 \ 5 \ 4 \ 5 \ 6 \ \textcircled{7} \quad \cdot \ 7 \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ \textcircled{5}$
 $\cdot \ 5 \ 6 \ 5 \ 4 \ 5 \ 6 \ \textcircled{7} \quad \cdot \ 7 \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ \textcircled{5}$
 $\cdot \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{2} \ \textcircled{1} \quad \cdot \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \cdot \ \dot{4} \ \dot{3} \ \textcircled{2}$
 $\cdot \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ \cdot \ 4 \ 6 \ \textcircled{5} \quad \cdot \ 3 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ \textcircled{1}$
 Volkal Style
 $\cdot \ 5 \ 6 \ 5 \ 4 \ 5 \ 6 \ \textcircled{7} \quad \cdot \ 7 \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ \textcircled{5}$
 $\textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0}$
 $\cdot \ 5 \ 6 \ 5 \ 4 \ 5 \ 6 \ \textcircled{7} \quad \cdot \ 7 \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ \textcircled{5}$
 $\textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0}$
 $\cdot \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{2} \ \textcircled{1} \quad \cdot \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \cdot \ \dot{4} \ \dot{3} \ \textcircled{2}$
 $\textcircled{0} \ \textcircled{0} \ \textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0} \quad \textcircled{0}$

$\dot{1}$ 6 5 4 6 (5) 3 5 6 5 3 2 (1)
 ma-un-sia di-du-nia pe-nuh sa - lah dan do-sa

18. KOMPOSISI DREAMING

- a) $\overline{2}$. 3 4 3 2 (1) $\overline{6}$. 5 4 (3)1
 . 2 . 3 4 3 2 (1) $\overline{6}$. 5 4 (3)6
 b) . 6 . 7 5 6 . 6 . 7 2 6
 . 6 . 7 5 6 7 2 3 5 6 (5)
 . 5 . 6 3 5 . 5 . 6 7 5
 . 5 . 6 3 5 6 7 2 3 5 (3)
 c) [: . 3 . 5 3 2 3 7 2 . . .
 7 2 . 3 2 7 2 6 7 . . (3) :]

Vokal Dreaming

[: . 3 5 6 [: . 7 $\dot{2}$. || 7 $\dot{2}$. 6 || 7 3 5 6 :]
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

19. VOKAL ENDING

6 6 5 5 || 3 3 2 2 || 1 1 . 5 || 6 3 2 (1)
 Hi - dup di - du - ni - a pe-nuh de-ngan sa - lah dan do - sa

LAMPIRAN

SURAT PERNYATAAN

LAMPIRAN

SURAT IZIN PENELITIAN